



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

ÁNGEL CARRIÓN DOMÍNGUEZ

*THE ONES WHO KNOCK: LA INVENTIO NARRATIVA DE LA QUALITY TV EN
LA EDAD DE ORO DE LAS FICCIONES SERIADAS. UN ESTUDIO
TEMATOLÓGICO*

TESIS DOCTORAL

Departament de Mitjans, Comunicació i Cultura
Universitat Autònoma de Barcelona

Director: Dr. Lluís Albert Chillón Asensio

“PRUDENCIA: Es precioso. Tres perlas. En mis tiempos las perlas significaban
lágrimas.

ANGUSTIAS: Ya, pero las cosas han cambiado.

ADELA: Yo creo que no. Las cosas siempre significan lo mismo.”

(Federico García Lorca. *La casa de Bernarda Alba*. Acto III. Primera parte)

“What’s what unite people? Armies? Gold? Flags? Stories. There’s nothing in the world
more powerful than a good story. Nothing can stop it. No enemy can defeat it.”

(Tyrion Lannister. *Game of Thrones*. 8X06 – *The Iron Throne*)

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por dejarme a hacer siempre lo que he querido.

A mi hermana, porque además de ser mi hermana, me ha ayudado a poder hacer esto a dos mil kilómetros de Cerdanyola.

A Albert, porque sin su ayuda, su inspiración y su aliento este trabajo no existiría. Literalmente.

A los editores de la revista ZER de la Universidad del País Vasco, por darme la confianza al publicar un artículo sobre una investigación teórica.

A Oana, por llegar cuando llegaba el invierno y no salir corriendo. *Te iubesc.*

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	11
1. Introducción: justificación y motivaciones	12
2. Objeto de estudio	15
3. Objetivos de la investigación	16
4. Hipótesis	17
5. Metodología	18
6. Método de investigación	19
II. LA <i>QUALITY TV</i> Y LA EDAD DE ORO DE LAS FICCIONES SERIADAS	22
1. Introducción	23
2. Historia de la televisión	23
3. ¿Qué es la <i>Quality TV</i> ?	26
4. La edad de oro de las ficciones seriadas	38
5. La <i>Quality TV</i> como fenómeno de la cultura mediática: factores decisivos	44
III. PROPUESTA TAXONÓMICA DE LOS GÉNEROS PROPIOS DE LA EDAD DE ORO DE LAS FICCIONES SERIADAS	53
1. Introducción	54
2. Breve introducción a la historia de los géneros literarios	55
2.1. La influencia de Bajtín en la historia de los géneros literarios	60
3. Los géneros cinematográficos	62
4. Hacia una definición de las matrices genéricas, los géneros y las modalidades temáticas	64
5. Taxonomía de los géneros propios de la edad de oro de las ficciones seriadas	67
IV. LA LITERATURA COMPARADA Y LA TEMATOLOGÍA	143
1. Introducción	144
2. La <i>inventio</i>	144
3. Breve aproximación a la literatura comparada	146
4. Breve aproximación a la tematología	150
4.1. La intertextualidad	155

V. LA CONFIGURACIÓN DE LA <i>INVENTIO</i> NARRATIVA	159
1. Introducción	160
2. El mito	160
3. La configuración de la <i>inventio</i> narrativa	166
3.1. Los temas	170
3.2. Los motivos	174
3.2.1. El <i>leitmotiv</i>	184
3.3. Los argumentos	186
3.4. Los <i>loci</i>	195
3.5. Los personajes, las figuras y los personajes míticos	199
VI. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE LA <i>INVENTIO</i> NARRATIVA DE LA <i>QUALITY TV</i> EN LA EDAD DE ORO DE LAS FICCIONES SERIADAS	207
1. Introducción	208
2. Muestra	210
3. Ficha de análisis	216
4. Análisis tematólogoico de <i>Veep</i>	220
4.1. Ficha introductoria	220
4.2. Temas	221
4.3. Motivos	224
4.4. Argumentos	226
4.5. <i>Loci</i>	227
4.6. Personajes, figuras y personajes míticos	228
4.7. Fichas de análisis	231
5. Análisis tematólogoico de <i>BoJack Horseman</i>	234
5.1. Ficha introductoria	234
5.2. Temas	235
5.3. Motivos	239
5.4. Argumentos	242
5.5. <i>Loci</i>	243
5.6. Personajes, figuras y personajes míticos	245
5.7. Fichas de análisis	248
6. Análisis tematólogoico de <i>Peep Show</i>	251
6.1. Ficha introductoria	251

6.2. Temas	252
6.3. Motivos	257
6.4. Argumentos	259
6.5. <i>Loci</i>	262
6.6. Personajes, figuras y personajes míticos	263
6.7. Fichas de análisis	265
7. Análisis temático de <i>True Detective</i>	268
7.1. Ficha introductoria	268
7.2. Temas	269
7.3. Motivos	273
7.4. Argumentos	276
7.5. <i>Loci</i>	278
7.6. Personajes, figuras y personajes míticos	280
7.7. Fichas de análisis	283
8. Análisis temático de <i>Borgen</i>	287
8.1. Ficha introductoria	287
8.2. Temas	288
8.3. Motivos	292
8.4. Argumentos	294
8.5. <i>Loci</i>	295
8.6. Personajes, figuras y personajes míticos	297
8.7. Fichas de análisis	298
9. Análisis temático de <i>Boardwalk Empire</i>	301
9.1. Ficha introductoria	301
9.2. Temas	302
9.3. Motivos	306
9.4. Argumentos	309
9.5. <i>Loci</i>	312
9.6. Personajes, figuras y personajes míticos	314
9.7. Fichas de análisis	317
10. Análisis temático de <i>Mad Men</i>	320
10.1. Ficha introductoria	320
10.2. Temas	321
10.3. Motivos	326

10.4.	Argumentos	329
10.5.	<i>Loci</i>	330
10.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	333
10.7.	Fichas de análisis	336
11.	Análisis temático de <i>Breaking Bad</i>	339
11.1.	Ficha introductoria	339
11.2.	Temas	340
11.3.	Motivos	344
11.4.	Argumentos	349
11.5.	<i>Loci</i>	350
11.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	352
11.7.	Fichas de análisis	356
12.	Análisis temático de <i>Six Feet Under</i>	359
12.1.	Ficha introductoria	359
12.2.	Temas	360
12.3.	Motivos	364
12.4.	Argumentos	368
12.5.	<i>Loci</i>	370
12.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	372
12.7.	Fichas de análisis	375
13.	Análisis temático de <i>Entourage</i>	378
13.1.	Ficha introductoria	378
13.2.	Temas	379
13.3.	Motivos	383
13.4.	Argumentos	384
13.5.	<i>Loci</i>	386
13.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	389
13.7.	Fichas de análisis	391
14.	Análisis temático de <i>The Sopranos</i>	395
14.1.	Ficha introductoria	395
14.2.	Temas	396
14.3.	Motivos	400
14.4.	Argumentos	405
14.5.	<i>Loci</i>	407

14.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	407
14.7.	Fichas de análisis	411
15.	Análisis temático de <i>The Wire</i>	414
15.1.	Ficha introductoria	414
15.2.	Temas	415
15.3.	Motivos	419
15.4.	Argumentos	423
15.5.	<i>Loci</i>	424
15.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	427
15.7.	Fichas de análisis	430
16.	Análisis temático de <i>Dexter</i>	433
16.1.	Ficha introductoria	433
16.2.	Temas	434
16.3.	Motivos	437
16.4.	Argumentos	441
16.5.	<i>Loci</i>	445
16.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	447
16.7.	Fichas de análisis	452
17.	Análisis temático de <i>Game of Thrones</i>	456
17.1.	Ficha introductoria	456
17.2.	Temas	457
17.3.	Motivos	461
17.4.	Argumentos	466
17.5.	<i>Loci</i>	467
17.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	469
17.7.	Fichas de análisis	474
18.	Análisis temático de <i>El Ministerio del tiempo</i>	478
18.1.	Ficha introductoria	478
18.2.	Temas	479
18.3.	Motivos	485
18.4.	Argumentos	489
18.5.	<i>Loci</i>	492
18.6.	Personajes, figuras y personajes míticos	493
18.7.	Fichas de análisis	496

19. Análisis tematólogo de <i>Penny Dreadful</i>	499
19.1. Ficha introductoria	499
19.2. Temas	500
19.3. Motivos	505
19.4. Argumentos	510
19.5. <i>Loci</i>	512
19.6. Personajes, figuras y personajes míticos	513
19.7. Fichas de análisis	516
20. Análisis tematólogo de <i>Daredevil</i>	520
20.1. Ficha introductoria	520
20.2. Temas	521
20.3. Motivos	523
20.4. Argumentos	527
20.5. <i>Loci</i>	529
20.6. Personajes, figuras y personajes míticos	531
20.7. Fichas de análisis	534
21. Análisis tematólogo de <i>Band of Brothers</i>	537
21.1. Ficha introductoria	537
21.2. Temas	538
21.3. Motivos	541
21.4. Argumentos	545
21.5. <i>Loci</i>	546
21.6. Personajes, figuras y personajes míticos	548
21.7. Fichas de análisis	551
VII. RESULTADOS OBTENIDOS TRAS LOS ANÁLISIS	554
1. Introducción	555
2. Temas	555
2.1. Temas culturales	555
2.2. Temas no culturales	566
3. Motivos	570
3.1. Motivos de acción (temáticos)	570
3.2. Motivos simbólicos (temáticos)	576
3.3. Motivos alegóricos (temáticos)	580

3.4. Motivos caracterizadores	583
3.5. <i>Leitmotifs</i>	583
4. Argumentos	584
5. <i>Loci</i>	588
5.1. <i>Loci</i> simbólicos	588
5.2. <i>Loci</i> alegóricos	592
5.3. <i>Loci</i> caracterizadores	594
6. Personajes, figuras y personajes míticos	595
6.1. Estatuto representativo del personaje	595
6.2. Estatuto heroico del personaje	596
6.3. Figuras	598
6.4. Personajes míticos	606
VIII. CONCLUSIONES	608
IX. BILIOGRAFÍA	613
X. APÉNDICES	628
1. Lista de ficciones seriadas que aparecen en la tesis	629

I

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN: JUSTIFICACIÓN Y MOTIVACIONES

El 19 de mayo del 2019, cuando encarábamos la recta final de este trabajo, HBO emitía en el horario de máxima audiencia estadounidense el último capítulo de *Game of Thrones* (HBO, 2011 – 2019), que se siguió en directo en casi todos los rincones del mundo, tras una campaña de publicidad que se extendió durante meses por todos los medios y con la incertidumbre colectiva de quién se sentaría al final en el Trono de Hierro. Esta fecha supuso el último gran hito para que las vilipendiadas series de televisión, históricamente objeto de la crítica más feroz por parte de los críticos y de los académicos, que la asociaban con la baja cultura. Estas series de televisión se fueron desarrollando durante la década de los setenta y de los ochenta, hasta la aparición de un fenómeno minoritario en sus inicios, llamado *Quality TV*, que explotaría con el cambio de milenio y que ha provocado que esas series de televisión, que ahora debemos llamar ficciones seriadas, sean alabadas por la crítica que las despreciaba, estudiadas por los académicos que las ignoraban, y se hayan convertido en las narraciones más importantes dentro de la cultura mediática contemporánea. Son, como diría Walter White, *the ones who knock*.

Esta fecha es, posiblemente, el momento más importante de la cultura mediática en lo que va de siglo, el culmen de lo que hemos llamado la “edad de oro de las ficciones seriadas”, cuyo final todavía no está fechado, y que se produce con el auge de las series propias de la *Quality TV*, un fenómeno que exploraremos en la primera parte de nuestra tesis.

En el ya lejano 1990, la socióloga italiana Milly Buonanno, investigadora de un campo en pañales, el de los estudios televisivos, ya advertía de que “la televisión y las series televisivas han asumido un papel preeminente respecto a la literatura y al cine en la construcción de la imaginación colectiva (Buonanno, 1999: 50)”. Casi treinta años después no sabemos si Buonanno hubiese podido imaginar cuan relevantes serían las series de televisión, un concepto que ya resulta anacrónico, y cómo de importantes serían con relación a la construcción del imaginario colectivo de las siguientes generaciones, que tienen en ellas el principal acceso a la cultura.

En sus inicios, tanto el director de la tesis como yo nos planteábamos la investigación como un estudio teórico sobre las ficciones seriadas contemporáneas (no sabíamos todavía qué término utilizaríamos) en clave tematólogica. La idea original era hacer una propuesta teórica sobre la configuración de la *inventio* narrativa, en general, que nos permitiese diseccionar, posteriormente, el proceso de ideación de las ficciones propias de esta época en clave tematólogica.

Si bien la idea inicial se mantiene y nuestro objeto de estudio, aunque definido de una manera más precisa y correcta, es el mismo, el planteamiento de la investigación ha evolucionado. El camino o método que teníamos pensado en las reuniones iniciales para llegar a las conclusiones, como es normal, ha variado y, finalmente, podemos considerar a nuestra tesis como un estudio teórico más completo sobre el fenómeno de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, principalmente en clave tematólogica. En él, exploraremos el concepto de la *Quality TV* y la importancia de estas ficciones en las últimas décadas (lo que hemos definido “edad de oro de las ficciones seriadas”), realizaremos una propuesta taxonómica propia de esta época a partir de la teoría de los géneros literarios y cinematográficos basándonos en las grandes matrices genéricas y, como proponíamos en el inicio, haremos un estudio teórico sobre la configuración de la *inventio* narrativa, así como un análisis lo más completo posible de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* contemporánea.

En esta introducción vamos a plantear cuál es el objeto de estudio de nuestra tesis y cuál será su delimitación; cuáles son los objetivos que nos marcamos; cuáles son las hipótesis o preguntas de investigación; cuál es la metodología más adecuada para la investigación que planteamos en relación con el objeto de estudio; y, por último, el método que hemos llevado a cabo, en el que explicaremos cuáles han sido las diferentes etapas en nuestra investigación.

Las motivaciones y justificaciones para realizar un trabajo como este son, por un lado, académicas y, por el otro, personales. Queda clara la importancia de las ficciones seriadas, especialmente en la última década, donde el fenómeno de la *Quality TV* ha sido objeto de innumerables investigaciones académicas, también en nuestro país. Si bien la tematología no es una de las disciplinas más populares para el estudio de ficciones audiovisuales (en Cataluña podemos encontrar notables excepciones en Román Gubern, Jordi Balló, Xavier Pérez o Núria Bou), con relación a las ficciones seriadas contemporáneas, en concreto, existen una serie de investigaciones, lideradas por un grupo de autores como Anna Tous, Jorge Carrión, Víctor Hernández-Santaolalla o Iván de los Ríos, entre otros, que colaboran en obras multidisciplinarias sobre una serie o un género, donde abordan algún aspecto concreto de una serie en clave tematólogica, como puede ser el mito de Narciso en *Dexter* (Showtime, 2006 – 2013) o el desierto en *Breaking Bad*

(AMC, 2008 – 2013). En el caso de Tous, por ejemplo, en su tesis¹ extrae recurrencias temáticas en algunas ficciones seriadas de principios del siglo XX y en su obra *Mites en sèrie*² selecciona algunos ingredientes temáticos y los explora en distintas ficciones seriadas contemporáneas. Cabe decir que estas obras serán muy útiles cuando la serie que analicemos forme parte de alguno de estos estudios. Por lo tanto, nuestra investigación, que va a mostrar un abanico de recurrencias temáticas en lo pretendemos que sea una muestra lo más detallada posible de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, tiene como objetivo que otros investigadores puedan acudir a ella para utilizarlo de guía, y realizar un estudio más profundo si lo desean.

En cuanto al interés personal, la génesis de esta tesis se halla en el Trabajo Final de Máster que realicé en el Máster de Medios, Comunicación y Cultura del departamento homónimo de esta misma universidad el año 2015, en el que planteé un análisis en clave tematólogica de cinco personajes femeninos presentes en algunas de las ficciones seriadas de la *Quality TV* más importante de la época. Estos personajes, según mi parecer antes de realizar el trabajo, tenían una inspiración muy clara en Lady Macbeth. En dicho estudio, analicé la figura arquetípica de la femme fatale y realicé un análisis tematólogico de Lady Macbeth y del resto de personajes, en los que, de manera muy básica, señalaba temas, motivos, argumentos o lugares recurrentes relacionados con los personajes, para poder demostrar que estos, a pesar de sus más que notables diferencias, tenían una inspiración clara en el personaje de Shakespeare. Dicho trabajo, dirigido por Albert Chillón, fue bien valorado por el tribunal, y decidí optar por ir más allá y realizar mi tesis doctoral en el mismo departamento, ya que tenía la posibilidad de desarrollarlo con el mismo tutor y, por tanto, seguir la misma línea de investigación

En ese momento, de manera conjunta, nos planteamos, durante un par de meses, cómo poder realizar una aportación útil y novedosa al estudio tematólogico de las ficciones seriadas. Tras muchas dudas y reflexiones, llegamos a la conclusión que seguir explorando una figura, un tema, un motivo o plantear el análisis de una serie, es algo que, a pesar de su dificultad, ya habíamos hecho en un TFM, por lo que debíamos aspirar a más. Así pues, y aunque éramos conscientes de la ambición y de las muchas dificultades que nos encontraríamos, decidimos plantear el estudio de la *inventio* narrativa de la

¹ TOUS ROVIROSA, A. (2008). *El text audiovisual: Anàlisi des d'una perspectiva mediologica*. Tesis doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona.

² TOUS ROVIROSA, A. (2013). *Mites en sèrie: Els temes clau de la televisió*. Barcelona: Trípodos

Quality TV en su conjunto. Entonces, muchos de los conceptos que tanto hemos utilizado aquí ni siquiera los conocíamos y en nuestro TFM, por ejemplo, nos referíamos a ellos de una manera diferente. Pero, al fin y al cabo, una tesis, más allá de una propuesta novedosa a un campo de investigación, es un método de aprendizaje sin igual.

2. OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio de nuestra tesis es la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas. A partir de aquí, debemos preguntarnos, en primer lugar, cómo analizar esta *inventio*, definir las características propias de la *Quality TV* y delimitar la edad de oro de las ficciones seriadas. Además, dado la inabarcable cantidad de series de la *Quality TV* producidas en las dos últimas décadas, debemos plantearnos de qué manera podemos seleccionar una muestra representativa para explorar nuestro objeto de estudio.

Dado que la *inventio* es la primera etapa de la retórica clásica, cuyos cultores se basan en un acervo casi infinito de ingredientes temáticos, planteamos una aproximación tematólogica, como explicaremos posteriormente, para poder analizar nuestro objeto de estudio. Elaboraremos, en primer lugar, un estudio teórico sobre la configuración de la *inventio* narrativa, a pesar de las dificultades que podamos hallar, para, posteriormente, utilizar ese estudio en el diseño de una ficha de análisis que nos permitirá identificar los diferentes ingredientes temáticos de la *inventio* de las ficciones seriadas que seleccionemos. Dado que el estudio de todo el conjunto de la *inventio* de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas es una tarea imposible, seleccionaremos un corpus de ficciones que sea lo más coherente y representativo con el objeto de estudio, razón por la cual decidimos también que debíamos realizar una propuesta taxonómica de los géneros propios de la edad de oro de las ficciones seriadas.

Por tanto, podemos resumir que el objeto de estudio es la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas. Para abordar su análisis, nos basaremos, principalmente, en la tematólogía, ya que es la disciplina con la que podemos explorar la *inventio* narrativa, y es consecuente con una investigación interpretativa como la que planteamos. Además, debemos explorar los conceptos de “*Quality TV*” y de “edad de oro de las ficciones seriadas”, y desarrollaremos una propuesta taxonómica para que el corpus que formará parte de nuestro análisis final, con el objetivo de que sea lo más coherente y representativo a pesar de sus limitaciones.

3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Si bien el planteamiento del trabajo ha podido variar durante su desarrollo, podemos decir que el objetivo principal se mantiene tal y como lo planteamos en el plan de investigación (con alguna variación conceptual) presentado para la aprobación de la tesis. Ya que el objeto de estudio es el mismo, el objetivo principal será **“fundamentar conceptual y metodológicamente el estudio de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, a partir de los elementos propios de la temátología³”**.

Para llegar a la meta, debemos realizar unos pasos que veremos posteriormente cuando expliquemos las distintas etapas de la investigación, que surgen a partir de este primer objetivo, y que nos dan los objetivos secundarios:

1. Explorar el concepto de *Quality TV* a partir de las aportaciones de diversos teóricos y académicos en el campo de los estudios televisivos, y profundizar en él si es necesario.
2. Explorar el concepto de “edad de oro de las ficciones seriadas”, y justificar el porqué de su elección.
3. Señalar las distintas razones que hacen de las narraciones propias de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas las más importantes de la cultura mediática contemporánea.
4. Realizar una propuesta taxonómica de los géneros propios de la edad de oro de las ficciones seriadas.
5. Demostrar que la temátología, a pesar de ser una rama de la literatura comparada, es una disciplina *intermediática*.
6. Realizar un estudio teórico en el que desglosaremos los diferentes aspectos de la *inventio* narrativa.
7. Realizar una propuesta metodológica para un análisis tematólogo de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas en su conjunto, basándonos en una muestra que definiremos posteriormente.
8. Observar cómo funciona la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas.

³ El original, por su parte, presentado a principios del año 2016, decía lo siguiente: “fundamentar conceptual y metodológicamente el estudio de la *inventio* de las narraciones que forman parte de la nueva ficción seriada, a partir de los elementos propios de la temátología”.

9. Explorar, de manera propedéutica, aquellos elementos recurrentes más destacados encontrados en el análisis.

4. HIPÓTESIS

Antes de exponer las hipótesis de nuestro trabajo debemos tener en cuenta su naturaleza. Dado que la tesis que nos disponemos a realizar es de carácter teórico y, en este caso, argumentativa y hermenéutica, nos encontramos con una dinámica diferente a las tesis de carácter hipotético-deductivo que se basan en unas hipótesis y unas sub-hipótesis que deben ser validadas científicamente.

Nuestro trabajo, de carácter humanístico, planteará unas hipótesis que serán entendidas como preguntas de investigación. Dichas hipótesis no serán validadas siguiendo el razonamiento del método hipotético-deductivo, sino a partir de los planteamientos del método hermenéutico, con los responderemos a las mismas tras una larga reflexión teórica y con los análisis de las ficciones seriadas seleccionadas. Las conclusiones a las que lleguemos, por tanto, pueden ser apoyadas o rebatidas en el futuro siguiendo la misma lógica.

Las preguntas de investigación que nos plantamos son las siguientes:

1. La época que se inicia con el estreno de *The Sopranos* (HBO, 1999 – 2007), el año 1999, que inicia un fenómeno sociocultural en el que las vilipendiadas series de televisión pasan a ser fundamentales para la cultura mediática, es una época que no puede compararse con ninguna previa, y debe ser conocida como “edad de oro de las ficciones seriadas”.
2. Si la hibridación es una de las características fundamentales en la *Quality TV* y en la postmodernidad, una propuesta taxonómica de los géneros de la edad de oro de las ficciones seriadas debe tener en cuenta, fundamentalmente, dicha hibridación, y formularse a partir de la combinación de las diversas matrices genéricas clásicas.
3. La configuración de la *inventio* narrativa es fundamental en el desarrollo de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas.
4. La metodología que desarrollaremos a partir de la tematología puede ser válida para en análisis de cualquier ficción audiovisual si se siguen los planteamientos que sugeriremos.

5. En las series que analicemos se presentan una combinación de temas culturales (descenso al infierno, regreso al hogar, etc.) y temas no culturales (rol de la mujer, conflictos raciales, etc.), y encontraremos recurrencias en algunos de ellos.
6. Habrá una mayor recurrencia en los aspectos de la configuración de la *inventio* narrativa de las ficciones analizadas cuando surjan de una misma matriz genérica.

5. METODOLOGÍA

Aunque la desarrollaremos más adelante, la metodología en la que nos basaremos para el análisis de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas parte de la tematólogía, rama de la literatura comparada y que tradicionalmente, en los sectores más puristas de la teoría literaria, ha estado asociada al estudio de textos literarios, obviando las posibilidades que ofrece como disciplina *intermediática*.

La razón por la que planteamos este análisis es que, si queremos hacer una exploración general de la *inventio* de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, necesitamos conocer la disciplina y señalar los elementos que esta identifica en la *inventio*. Ya avanzamos que es una tarea mucho más complicada de lo que pueda parecer, al existir, incluso entre los teóricos más reputados, confusiones terminológicas y contradicciones constantes. Así pues, la decisión es hacer un estudio teórico sobre la configuración de la *inventio* narrativa que estudia la tematólogía, identificando todos y cada uno de los elementos presentes y señalando sus principales características, así como las diferencias que pueda haber entre algunas de ellas. Debe quedar claro que hablamos de la *inventio* narrativa, en general, por lo que este estudio teórico puede ser válido para cualquier narración. A partir de aquí, extraeremos los elementos señalados en este estudio para elaborar una ficha de análisis que aplicaremos a las series seleccionadas. La ficha nos servirá para analizar individualmente los capítulos analizados, y podrá observarse tras la redacción de los análisis de cada una de las series

Esta metodología nos servirá para hacer un análisis tematólogico de las series seleccionadas y, posteriormente, los pondremos en común para observar las recurrencias existentes. Es decir, para conocer cómo funciona la *inventio* narrativa de la cultura mediática contemporánea.

Se debe tener en cuenta que se trata de una investigación interpretativa de carácter hermenéutico, en la que, aunque nos apoyemos en manuales específicos, y en obras no solo procedentes de la temalogía, sino de la sociología, el psicoanálisis y la mitología, nuestra labor interpretativa resulta fundamental en el resultado final. La justificación, la explicación y la contextualización de los elementos encontrados en nuestro análisis será básica para apoyarlo.

Además del estudio teórico y del análisis, hemos realizado una delimitación inicial dentro del campo de las ficciones seriadas, al explicar lo que es la *Quality TV* y la edad de oro de las ficciones seriadas, así como para justificar su importancia. Para hacerlo, nos hemos basado principalmente en las aportaciones de algunos teóricos del campo de los estudios televisivos, además de algunas aportaciones propias que esperamos puedan servir para arrojar algo de luz al asunto; y, por último, una propuesta taxonómica de los géneros de la edad de oro de las ficciones seriadas, a partir de la teoría de los géneros literarios y de la teoría de los géneros cinematográficos.

Vemos, por tanto, que, pese a que nuestro objeto de estudio lo abordemos en clave temalogía, para poder llegar hasta allí necesitamos el apoyo de otras disciplinas.

6. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Más allá de esta introducción, la investigación se iniciará con el capítulo de “*La Quality TV* y la edad de oro de las ficciones seriadas”, que nos servirá para delimitar nuestro objeto de estudio y para justificar la elección de un tipo concreto de ficciones seriadas, así como la época en la que se producen. En primer lugar, realizaremos una breve introducción al medio televisivo, en el cual se inician las ficciones seriadas, y explicaremos por qué debemos utilizar el término de “*Quality TV*” y no el de “Televisión de Calidad”. A continuación, explicaremos cuándo surge el término y que características tienen este tipo de ficciones. También haremos algunas aportaciones que, a nuestro juicio, son necesarias para actualizar las características propuestas por Robert J. Thompson el año 1996, ya que a causa del avance y de la importancia del fenómeno quedan desfasadas. Veremos también cómo se inicia esta época, sobre la cual no existe un consenso claro a la hora de definirla, y que apostamos por llamarla “edad de oro de las ficciones seriadas”. Dicha apuesta, como es lógico, estará debidamente justificada. Por último, señalaremos las características sociales, culturales, económicas y tecnológicas que hacen de las

ficciones seriadas, a nuestro juicio, las narraciones más populares de la cultura mediática contemporánea.

El tercer capítulo de la tesis será el de la “Propuesta taxonómica de los géneros propios de la edad de oro de las ficciones seriadas”. En primer lugar, haremos un breve repaso teórico a la historia de los géneros literarios y, en menor medida, a la de los géneros cinematográficos, prestando especial atención a la novela como género híbrido por la influencia que tendrá posteriormente en la ficción audiovisual. Posteriormente, señalaremos las características más importantes de las cuatro grandes matrices genéricas audiovisuales, y haremos un repaso histórico a las obras más importantes de las mismas. Una vez hecho, realizaremos nuestra propuesta, en la cual, partiendo de esas cuatro grandes matrices, señalaremos cuáles son, a nuestro juicio, los géneros, modalidades temáticas y submodalidades temáticas más importantes de la edad de oro de las ficciones seriadas, aunque haya alguno de ellos ajenos a la *Quality TV*. Recalcaremos la idea de que la hibridación es característica fundamental por lo que, por un lado, muchos de estos géneros surgen de la combinación de dos matrices genéricas y, por el otro, el que identifiquemos una serie dentro de un género no excluye que tenga características de otro. La era de la *Quality TV* es la era híbrida.

A continuación, llegará el momento del apartado de “La literatura comparada y la tematología”, donde, para empezar, vamos a describir cuál es la primera parte de nuestro objeto de estudio, es decir, la *inventio*. Seguiremos explicando que es, por un lado, la literatura comparada y, por el otro, la tematología, para conocer cuál es la disciplina en la que vamos a basar nuestra metodología y, por tanto, los resultados de nuestro análisis. Cuando hablemos de la tematología nos fijaremos de manera muy breve en la intertextualidad, un concepto que estudia la relación entre textos y, por tanto, relacionado con la primera.

Posteriormente realizaremos la “Propuesta teórica de la configuración de la *inventio* narrativa”. Antes de adentrarnos en la propuesta teórica, echaremos un vistazo al mito, uno de los conceptos más (des)conocidos a la vez que utilizados, y que influye de manera directa a la configuración de la *inventio* narrativa (muchos autores, de hecho, señalan al mito como una configuración de contenido más). Tras esta breve introducción, realizaremos la propuesta teórica, en la que señalamos las características de la configuración de la *inventio* narrativa: los temas, los motivos, los argumentos, los *loci* y las figuras y personajes.

Por último, llegamos a la parte final, donde todo lo recabado hasta la fecha se pone al servicio del “Análisis temático de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas”. En primer lugar, explicaremos nuestra propuesta metodológica, cuya ficha de análisis surge de la propuesta teórica anterior. Posteriormente, señalaremos las series seleccionadas y en qué nos basamos para su elección, así como la muestra de capítulos y qué decisión tomaremos para hacer un análisis global de la serie sin analizar todos los capítulos. Antes de cada análisis mostraremos una pequeña ficha introductoria sobre las series seleccionadas, y al final de los mismos veremos las fichas de análisis. Una vez hecho, redactaremos los “Resultados extraídos de los análisis” en cada una de las dieciocho series que analicemos y, finalmente, pondremos en común todos los resultados, lo que nos permitirá tener una visión global de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, el principal objetivo que planteábamos en la investigación.

Por último, en los apéndices mostraremos una lista con todas las ficciones seriadas que han sido nombradas en la tesis.

II

LA *QUALITY TV* Y LA EDAD DE ORO DE LAS FICCIONES SERIADAS

1. INTRODUCCIÓN

En la primera parte de nuestra tesis vamos a tratar de definir de una manera más correcta y precisa la etapa que designa a nuestro objeto de estudio, ya que creemos que, hasta la fecha, no ha habido un consenso claro

Como veremos más adelante, a la etapa que se inicia con la emisión de *The Sopranos* se la conoce, generalmente, o bien como *Quality TV*, o bien como tercera edad de oro de la televisión. Como justificaremos posteriormente, ninguno de los dos términos para hablar de esta etapa tiene la concreción necesaria.

Haremos también un breve repaso histórico al medio televisivo, tanto al sistema de emisión como al aparato receptor, hasta llegar a los nuevos sistemas de emisión y recepción audiovisuales que han cambiado la manera en que el espectador ve las series de televisión (si es que aún se las puede llamar así), en los últimos quince años.

A continuación, explicaremos cuándo aparece el término de *Quality TV* y en qué circunstancias, y mostraremos las características de lo que, a la luz de algunos autores, especialmente Robert J. Thompson, una ficción propia de la *Quality TV* debería de ser. Hablaremos también de otra línea de investigación, la de la Televisión de Calidad, con la que se produce una homonimia parcial, para evitar cualquier equívoco. Intentaremos, además, actualizar dichas características y adaptarlas a nuestra época.

Por último, explicaremos por qué el término que deberíamos utilizar para nombrar esta época es el de “edad de oro de las ficciones seriadas”, y detallaremos los motivos que, a nuestro juicio, han sido los responsables de que las narraciones propias de esta época sean las más influyentes en nuestra época.

2. HISTORIA DE LA TELEVISIÓN

Tal y como explicaremos en este capítulo, la tercera edad dorada de la televisión estadounidense se inicia con la emisión de *The Sopranos* a principios del año 1999, pero sobre cuyo final no existe todavía un consenso. En estos veinte años, tanto las tecnologías de emisión y de recepción de series como los hábitos de consumo de la población han evolucionado más que en los otros cincuenta años de historia del medio.

A continuación veremos de manera muy breve la evolución histórica de la televisión y el encaje de la ficción en el medio, hasta llegar a nuestros días, en que lo que antaño llamábamos “series de televisión”, ya que se veían exclusivamente en este medio, pasan a ser, a partir del desarrollo de nuevas tecnologías de consumo y recepción

(ordenadores, teléfonos móviles y tabletas, por un lado, y el DVD y las plataformas de Video Bajo Demanda⁴, por el otro), provocan que tengamos que precisar un poco más el término y hablar de “ficción seriada⁵”.

La televisión⁶ es un medio de comunicación que se desarrolla tecnológicamente en un periodo convulso, el previo a la Segunda Guerra Mundial, y que, en sus inicios, tenía una clara misión propagandística, que se mantiene en la actualidad, aunque no sea tan evidente⁷. Sin duda alguna, hablamos del medio de comunicación por antonomasia. Es un sistema que recibe y transmite imágenes y sonidos a distancia mediante un mecanismo de difusión, pero es mucho más que eso. Se trata de un “medio de comunicación de masas que permite a los hombres comunicarse y aproximarse mediante un lenguaje audiovisual que lo adentra por los caminos del arte y una técnica que le permite anular toda distancia entre emisor y receptor. La televisión conmocionó la vida del hombre como solo antes lo habían hecho la revolución neolítica y la industrial (Melgar, 2003: 8 – 9)”. En sus inicios, la transmisión era posible a través de ondas de radio, y en la actualidad, tenemos también emisiones por cable, por satélite y por Internet (IPTV). En cuanto al receptor, en sus inicios el único que había era el televisor (o, también, “la televisión”), y en la actualidad, aunque sigue siendo el principal (con poco parecido con el televisor de tubo catódico que nos acompañó hasta los inicios de este siglo), podemos ver las transmisiones por ordenador, tableta electrónica o teléfono móvil.

Aunque las primeras retransmisiones se dieron en la década de los treinta del siglo pasado, la tecnología que permitió llegar a esa etapa se había desarrollado muchos años atrás. Tanto que hay que remontarse al siglo XIX para hallar el origen de la tecnología que cambiaría para siempre a los medios de comunicación de masas.

Fue el joven ingeniero alemán Paul Gottlieb Nipkow el que inició la historia de la televisión, cuando con apenas 23 años, el 1883, colocó un disco perforado con unos

⁴ VOD (*Video on Demand*) por sus siglas en inglés.

⁵ Este punto lo desarrollaremos más adelante. Queremos mencionar, simplemente, que el hecho de que la época de la *Quality TV* esté tan ligada al medio televisivo (cuando se inicia no existen medios alternativos y en la actualidad las ficciones seriadas hechas para televisión siguen siendo las mayoritarias) hace que no este término se siga utilizando comúnmente y no tenga sentido plantearse una nueva terminología.

⁶ Por lo que hace referencia a su etimología, es una construcción que procede del griego τῆλε (lejos) y del latín *visiōnem* (visión).

⁷ El afán de los partidos políticos por controlar los medios de comunicación públicos, tanto en España como en Cataluña, son un claro ejemplo.

pequeños agujeros en forma de espiral ante una imagen y lo hizo girar ante ella. La persona que observaba, situada frente al disco receptor, veía constituirse ante sus ojos la imagen original gracias a la luminosidad variable de cada punto y al fenómeno de la persistencia retiniana. Lo que Nipkow llamó telescopio eléctrico sería conocido como “disco de Nipkow”, que según sus palabras era un “sistema de reproducción eléctrica de objetos iluminados o luminosos que permite hacer visible una figura en un lugar distinto a aquel en que está situada (Melgar, 2003: 20 – 21).” Antes de que Nipkow inventara su disco, el año 1954, ya se había observado como:

“En el interior de un tubo de vidrio cerrado herméticamente se producía una serie de fenómenos luminosos cuando se alimentaban eléctricamente dos polos situados en su interior y se modificaba la cantidad de gas contenida en el tubo (...). Apoyándose en el tubo de rayos catódicos fueron muchos los investigadores que ayudaron a recorrer el camino entre la televisión mecánica y la electrónica (Melgar, 2003: 21 – 22).”

El encargado de dar el salto definitivo fue el escocés John Logie Baird, que dedicó su trabajo a perfeccionar el invento de Nipkow. El año 1924:

“Con una deslucida bandeja de té, un pequeño motor, una lámpara de bicicleta, una caja de hojalata, las piezas de algunos viejos aparatos de radio y unas cuantas baterías de las empleadas en las linternas, logró fabricar un equipo de televisión con el que proyectó siluetas y la imagen de una cruz de Malta en movimiento a una distancia de dos metros y medio (...). Sus experimentos, narrados por la prensa, llamaron la atención del Ministerio de Marina, y sus autoridades ayudaron a que la recién creada BBC llegasen a un acuerdo gracias al cual nació la Baird Television Development Company, el 27 de abril de 1927. Una semana más tarde se efectuó la primera transmisión entre Glasgow y Londres, y el 9 de febrero de 1928 se transmitieron imágenes entre Londres y Nueva York (Melgar, 2003: 23 - 25).”

Antes, y al margen de las emisiones experimentales de Baird, la que podemos considerar primera emisión televisiva digna de mención se realizó el 7 de abril de 1927 en Estados Unidos, por parte de Charles Francis Jenkins en colaboración con Bell Telephone y American Telephone and Telegraph, entre Nueva York y Washington y entre Nueva Jersey y Washington (Melgar, 2003: 28). En paralelo a Baird, el estadounidense de origen ruso Vladimir Kosma Zwortkin también trabajó en el desarrollo de lo que será la televisión: “En 1923 patentó el iconoscopio, primer tubo de rayos catódicos que se empleó como captador de imágenes en televisión, aunque no lo desarrolló plenamente hasta 1928, ya nacionalizado norteamericano (Melgar, 2003: 26).”

En una época en la que la radio y el cine son los medios principales de la cultura popular y mediática, la televisión reúne en un único medio las cualidades de ambos: ficción, entretenimiento e información⁸. En pocos años (las primeras emisiones con una programación fija se dieron en el Reino Unido en 1936 y en Estados Unidos en 1939), la televisión se convierte en “el medio de comunicación hegemónico, decisivo, insoslayable, de la cultura y la sociedad de nuestro tiempo (Lynch, 2000: 55).” La primera etapa de expansión se da entre 1935 y 1945, con la difusión de la televisión en Alemania, Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia y Rusia (todos países implicados de lleno en la Segunda Guerra Mundial), con la sustitución del sistema mecánico ideado por Nipkow por el electrónico que había hecho posible el iconoscopio de Zworin (Melgar, 2003: 29). Dos momentos clave que anticiparon las posibilidades del medio fueron los Juegos Olímpicos de Berlín del año 1936, que fueron retransmitidos por la televisión alemana, que cubrió el acontecimiento con doce cámaras (Melgar, 2003: 30) y que ofrecieron una de las imágenes más icónicas del siglo XX: la del atleta afroamericano Jesse Owens dejando cariacontecido a Adolf Hitler y desmontando su teoría de la superioridad de la raza aria. El otro, el ataque a Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941, que fue retransmitido por la televisión estadounidense, y ante el cual “los espectadores se apelotonaron ante los contados receptores. Se descubrió que el nuevo medio ofrecía unas posibilidades de las que carecía el resto, y ello repercutió en su desarrollo (Melgar, 2003: 29 – 30).”

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial el mundo es consciente del poder del medio, y se desarrolla de manera imparable hasta llegar a nuestros días.

3. ¿QUÉ ES LA *QUALITY TV*?

El objeto de nuestro estudio es la *inventio* de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, tal y como desarrollaremos en este mismo capítulo, entendiendo a la *Quality TV* como una manera de designar a una tipología concreta de series, que se inicia en la década de los ochenta y que explota a finales de siglo, hasta llegar a nuestros días convertida en un auténtico fenómeno sociocultural. Un movimiento en el que proponemos que el término de “series de televisión” debe ser sustituido por el de

⁸ En cuanto a la ficción, que es el tema que nos ocupa, en sus inicios estaba muy alejada de la calidad del cine, razón por la cual la ficción televisiva, hasta la época que nos ocupa, ha estado siempre asociada a la baja cultura.

“ficciones seriadas”, a causa del desarrollo y la importancia social de nuevos medios de emisión y recepción que eran inimaginables en la década de los ochenta.

Creemos conveniente hacer la distinción con una línea de investigación mucho más amplia que estudia los estándares de calidad del sistema televisivo en general, así como la importancia y repercusión social del medio, conocida como Televisión de Calidad, para evitar que dicha homonimia puede llevar a la confusión⁹. Esta línea de investigación se centraría única y exclusivamente en el medio televisivo, y quedarían fuera otro tipo de sistemas de emisión y recepción audiovisuales.

Sin entrar en detalle, ya que no es el objetivo de nuestra tesis, sí que queremos explicar brevemente los ámbitos de estudio de lo que se conoce como Televisión de Calidad, explorados por la investigadora catalana Eva Pujades, que fue la primera en estudiar en Cataluña la *Televisió de Qualitat* a principios de la década de los noventa, una época de gran descrédito del sistema televisivo¹⁰. Esta línea de investigación se desarrolla en Europa, en la década de los ochenta, cuando los sistemas televisivos europeos se reestructuran, pasando de sistemas monopolísticos a sistemas mixtos, en los que:

“Coexisten el servicio público y el comercial en economías de mercado abiertas (...). Se considera que este proceso de competencia entre los canales públicos y privados ha influido en la creación de una cultura televisiva caracterizada por la superficialidad, la trivialización y que pone en peligro la calidad y la diversidad de la programación de los canales públicos, en diferentes países. Esta situación ha propiciado que se abra un debate internacional sobre la noción de la calidad del medio televisivo, en general, y en la televisión pública, en particular (Gutiérrez Gea, 2000: 1).”

Como vemos, esta línea de investigación tiene una conexión muy fuerte con el papel social que debería de tener la televisión pública¹¹, precisamente por su función

⁹ Es por ello por lo que creemos justificado utilizar en una investigación en lengua castellana el término inglés *Quality TV*, así como hacen otros académicos en distintos análisis de este fenómeno (Cascajosa, 2016; Carrión, 2011; Hermida; Hernández-Santolalla, 2013, etc.).

¹⁰ “Aleshores, plantejar una tesis sobre la televisió de qualitat com a objecte d’estudi era pràcticament un oxímoron, una definició contradictòria per definició en un context de descrèdit general del mitjà, amb una programació caracteritzada per la teleporqueria i amb un escepticisme considerable sobre la consistència d’aquesta associació de termes (Pujades, 2009: 152).”

¹¹ “La noció de servei públic esdevé fonamental com a context per a parlar de la «televisió de qualitat». En primer lloc perquè el «servei públic» és l’embolcall natural que empara la creació i el desenvolupament de la televisió a Europa i, tot i que s’ha interpretat de diverses maneres en els diversos països en funció de les diverses conjuntures internes, ha estat una categoria contestada i debatuda sobre la qual s’han anat articulant un seguit de continguts diversos (...). La «televisió de qualitat», per tant, s’ha anat definint com

pública, del que la BBC británica es el gran ejemplo, y que podría resumirse muy brevemente en esas tres funciones que se enseñan en cualquier facultad de comunicación y periodismo del mundo: informar, entretener y educar. Se cree que la televisión pública debe estructurarse para fomentar una programación de calidad, sin darle importancia a los objetivos económicos y a las audiencias (Gutiérrez Gea, 2000: 1).

Pujades, ante la dificultad de definir algo tan específico como la calidad en algo tan difícil de abarcar como el sistema televisivo, señala cuatro grandes ámbitos:

1. **Calidad del sistema televisivo:** Es lo que hace referencia al conjunto de elementos que definen la estructura de los medios de comunicación de un espacio determinado, donde se incluyen las condiciones de mercado, el nombre de operadores, la regulación jurídica, los hábitos de consumo o el papel regulador de las instituciones. De la calidad del sistema televisivo se habla en términos políticos, económicos, de audiencia o de finalidades culturales (Pujades, 2009: 152).
2. **Calidad de la programación:** Por un lado, hace referencia al conjunto de la programación en un país, cuyo resultado depende de las políticas de programación de todas las cadenas emisoras (“calidad horizontal”). Por otro, se entiende la calidad de la parrilla que una cadena concreta emite (“diversidad vertical”). En palabras de la propia autora, “una programació de qualitat és una programació que presenta cotes elevades de diversitat. La mesura de la diversitat és una tasca que s’ha desenvolupat de manera ben diversa en funció dels països (Pujades, 2009: 153).”
3. **Calidad de las cadenas:** Según dos puntos de vista distintos. El primero, en el que se utilizan criterios de evaluación externa, según si la cadena cumple o no con la misión con la que se fundó y según si cumple o no a la calidad de la programación según el país determinado. El segundo, según criterios de evaluación interna, habla de aspectos como la diversidad de géneros, los temas que se tratan, el mostrar opiniones variadas, una línea editorial propia, una marca reconocible para el espectador, etc. (Pujades, 2009: 153).

l’acompliment d’aquests estàndards, amb la qual cosa la seva definició des de mitjans del segle XX ha anat evolucionant en funció de les diferents controvèrsies i interpretacions de la noció de servei públic (Pujades, 2009: 149 – 150).”

4. **Calidad de los programas:** Este último punto es el más estudiado. Al igual que en el punto anterior, se basan en criterios de evaluación externa e interna. En el primer caso, estos provienen del contexto sociocultural, con el cumplimiento de funciones como la informativa (como decíamos antes: informar, entretener y educar). En el caso de los criterios internos de evaluación, destacan los contenidos, la forma (narratividad) y la relación entre contenido y forma (Pujades, 2009: 154). Aquí situaríamos a la ficción y, por tanto, sería el punto en común con nuestro objeto de estudio. La autora habla de que, en los últimos años, el debate de la Televisión de Calidad se centra en el ámbito de la ficción: “S’observa un cert consens a l’entorn de certs programes als quals no es dubta de considerar de qualitat i que, paradoxalment, i a diferencia de l que s’afirmava de manera generalitzada fins als anys noranta, no es tracta ni de programes de producció pròpia ni tampoc són programes considerats “seriosos” o informatius/educatius. Es tracta sobretot de programes de ficció, i específicament de sèries nord-americanes (Pujades, 2009: 155).”

Esta breve explicación de la Televisión de Calidad, entendida como línea de investigación, principalmente europea, sobre la función del sistema televisivo y sobre la calidad de la televisión pública, nos va a servir para poderla diferenciar de nuestro objeto de estudio. Explicaremos así, amparados por investigaciones anteriores que inician y desarrollan a la *Quality TV* de nuestro objeto de estudio, que se trata de una línea de investigación propia de los estudios televisivos que surge en Estados Unidos en la década de los ochenta, y que trabaja con ficciones seriadas que cumplen con unos estándares de calidad que veremos más adelante.

La primera vez que aparece el término *Quality TV* fue el año 1984. La primera obra que habla de esta nueva etapa propia de la ficción del medio televisivo una publicada por el American Film Institute (AFI)¹², y en la que se estudia, entre otras, *Hill Street Blues*, la ficción que, como ampliaremos en el siguiente capítulo, fue la semilla de la era que aquí estudiamos, ya que supuso una revolución en la narrativa de la ficción televisiva,

¹² Institución estadounidense fundada el año 1967 que se ocupa de proteger y promover el legado del cine estadounidense. Ofrecen clases muy selectas, publican libros y artículos, y ofrecen listas anuales de las mejores películas y series.

acostumbrada a productos estandarizados y episodios autoconclusivos¹³. Sin ser un gran éxito de audiencia, si atrajo la atención de la crítica. Así pues, en la obra *MTM*¹⁴: *Quality Television*, Feuer, Jerr y Vahimagi¹⁵ se atreven a hablar, por primera vez desde el ámbito académico, de la televisión en términos de calidad, con una serie como *Hill Street Blues* (NBC, 1981 - 1987) en que el espectador medio podía perderse entre tantas tramas y personajes complejos (Cascajosa Virino, 2016: 66 – 67). Creemos conveniente reseñar que ya a finales de la década de los ochenta el crítico televisivo Santos Zunzunegui hizo un pequeño estudio sobre *Hill Street Blues*, y ya señaló que:

“Desplegaba un número inusual de protagonistas centrales, entretreía innumerables historias en cada episodio, explotaba la tendencia al policentrismo y a la creciente concentración temporal, hacía de la fragmentación una figura de estilo, diseñaba una peculiar manera de articular el tiempo de cada microrrelato con el general de la serie (...) y edificaba una apariencia perceptiva en torno a determinadas codificaciones del realismo que la apartaban definitivamente del universo tradicional de las *soap operas* (Zunzunegui, 1989: 138).”

En España, precisamente en la obra en la que escribe Zunzunegui el breve análisis sobre *Hill Street Blues*, se realiza un estudio multidisciplinar sobre el relato televisivo, en el que se reflexiona entre otras cosas, sobre las nuevas narrativas televisivas, la influencia del folletín en la telenovela, las distinciones entre el relato cinematográfico y el televisivo o algunos géneros propios de la época como los dramas médicos¹⁶.

Poco más de una década después, el académico Robert J. Thompson habla de su época como la segunda edad dorada de la televisión, un momento que anticipa la

¹³ Con *Hill Street Blues* se inicia la serialidad progresiva, con varias líneas argumentales y resulta una apuesta definitiva para la calidad de la imagen, de los escenarios y de la actuación (Carrión, 2011: 11).

¹⁴ MTM fue una compañía “creada por Grant Tinker para producir proyectos protagonizados por su entonces esposa, la actriz Mary Tyler Moore, especialmente la popular *The Mary Tyler Show* (CBS, 1970 – 1977). La filosofía de la MTM era clara: reclutar al mejor talento disponible y dejarlo trabajar con libertad, con Tinker encargado de lidiar con los ejecutivos de las cadenas para lograr la menor interferencia posible en el trabajo creativo (...). La evolución de MTM de la comedia al drama llegó curiosamente de la mano de uno de los personajes de *The Mary Tyler Show*, el malhumorado Lou Grant (...). *Lou Grant* (CBS, 1977 – 1982) se convirtió en el drama más comprometido de la década (...). Fue más novedoso en el plano del contenido que en el de la forma, pero sirvió para allanar el camino al drama más arriesgado de la MTM, *Hill Street Blues* (Cascajosa, 2005: 31).”

¹⁵ FEUER, J. (Ed.) et al. (1984). *MTM: Quality TV*. New York: American Film Institute.

¹⁶ JIMÉNEZ LOSANTOS, E.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1989). *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana

explosión que poco después se desarrollaría. El papel de Thompson para situar a la *Quality TV* en el foco de los estudios televisivos es clave, ya que retoma el concepto creado por Feuer, Jerr y Vahimagi una década atrás, y ofrece una serie de características que, a su juicio, tienen las series que forman parte de la *Quality TV* durante lo que él considera que es la segunda edad dorada de la televisión estadounidense, la que va de *Hill Street Blues* (1981) a *ER* (NBC, 1994 - 2009). Observó que desde que se acuñó el término de *Quality TV* no había una definición clara sobre qué era. Así pues, intenta ofrecer un poco de luz al respecto con doce características que definirían estas ficciones.

Sin que esta fuese la intención del autor, la lista devendría una especie de canon que sirvió de guía para una valoración crítica, por más que su objetivo fuese el de analizar “un momento y un lugar concreto televisivamente hablando (Cascajosa Virino, 2016: 70).” Por tanto, no podemos olvidar que la época de la que habla Thompson, anterior a la que nosotros estudiamos, es precisamente la semilla de esta¹⁷. Así pues, creemos conveniente reformular, cuando sea necesario, las características que Thompson ofrece en relación con las series propias de la *Quality TV* de nuestra época.

1. **No es televisión convencional.** Rompe las normas de un género tradicional y lo transforma, como hizo en su momento *Hill Street Blues*, o explora narrativas nunca vistas hasta la fecha, como *Twin Peaks* (ABC, 1990 – 1991) (Thompson, 1996: 13). En la década de los ochenta y en la primera mitad de los noventa, la estructura narrativa de las ficciones seriadas televisivas era, en general, muy rígida y era muy inusual experimentar con ella. Por tanto, las pocas series que avanzan en este sentido, y que forman parte de este movimiento, el que Thompson denomina como “segunda edad dorada de la televisión estadounidense”, sean capaces de transformar un género o explorar narrativas jamás utilizadas (y por lo que podemos considerar que series como *Hill Street Blues* o *Twin Peaks* han allanado el terreno para las que vendrían posteriormente), algo utópico en la actualidad¹⁸. Aun así, sí que podemos decir

¹⁷ Al respecto, podemos basarnos en las palabras del propio autor más de una década después, donde afirma que las series que formaban parte de la *Quality TV* en esta época se podían contar con los dedos de una mano: “Quality shows were very specialized offerings of the networks during this period. There were only a few of them, and they were most conspicuous (Thompson, 2007: XVII).”

¹⁸ El propio autor afirmará, ya en la era que analizamos, que “series like *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* (NBC, 1982 – 1988) and *Moonlighting* (ABC, 1985 – 1989) really stood out next to their generic contemporaries like *Chips* (NBC, 1977 – 1983), *Trapper John* (CBS, 1979 – 1986) and *Murder, She Wrote*

que las grandes series de la *Quality TV* contemporánea, si bien no reinventan un género o utilizan narrativas novedosas (con la excepción, quizás, de *The Wire* (HBO, 2002 – 2008) y *24* (FOX, 2001 – 2010)), sí que parten de planeamientos novedosos u ofrecen un punto de vista poco común: desde mostrar la vida común de un capo de la mafia de Nueva Jersey, pasando por la transformación de un profesor de química fracasado en el gran narco estadounidense, llegando a la doble vida de un asesino en serie que trabaja como forense para la policía de Miami.

2. La **calidad** es evidente y marca de la casa. Los creadores suelen tener independencia y mucha más libertad por parte de las cadenas en comparación a la televisión convencional (Thompson, 1996: 14). Es algo que en esta época es todavía más evidente. La calidad viene dada por la independencia por parte de los creadores, de los directores y de los guionistas; por el aumento de los presupuestos, que da algunos episodios presupuestos al nivel de *blockbusters* cinematográficos; y, por último, por el interés cada vez mayor por parte de los directores (David Fincher, Martin Scorsese, etc.) y los actores (Anthony Hopkins, Nicole Kidman, etc.) más importantes. Estos factores son los que han hecho que la calidad de las series de nuestra época haya aumentado de manera considerable respecto a etapas anteriores¹⁹.
3. Llega a una **audiencia sofisticada** de un nivel socioeconómico medio-alto, por lo que el público al que se dirige es el mismo al que apuntan los anunciantes (Thompson, 1996: 14). Esta característica se mantiene (en parte), aunque hay un gran matiz. En un primer momento, son las cadenas de pago las que lideran la nueva época²⁰, y desde hace unos años se suman a este fenómeno las plataformas VOD lideradas por Netflix. Ahora, estas cadenas y

(CBS, 1984 – 1996). In fact, quality TV back then was best defined by it was not. *Knight Rider* (NBC, 1982 – 1986), *MacGyver* (CBS, 1985 – 1992) and the rest of regular TV (...). By the turn of the century, quality was busting out all over the networks (Thompson, 2007: XVII).”

¹⁹La estética es otro de términos que tanto se utilizan a la hora de hablar de esta época: “We are able to conclude that something is of high quality based not on our own experience or critical judgement of it, but on our recognition of particular aesthetic features it contains (Cardwell, 2007: 20 – 21).”

²⁰ “HBO fue la cadena de televisión que encabezó el proceso de transformación de la ficción televisiva en un producto legitimado culturalmente, y no únicamente en Estados Unidos, sino en todo el mundo (Cascajosa Virino, 2016: 41).”

estas plataformas crean sus propias series para asegurarse tener el mayor número de suscriptores posibles y aumentar sus beneficios²¹. La diferencia, en una época en el que las narraciones propias de la ficción de la *Quality TV* son las más importantes de la cultura mediática, y en que los precios son más bajos a causa de la enorme cantidad de ofertas, el público al que se dirigen, en general, es mucho más amplio.

4. Al ser obras complejas y sofisticadas **no suelen atraer a una audiencia masiva**, por lo que su futuro muchas veces está en el aire, y se mantiene si a la cadena le parece rentable ofrecer una imagen de marca de calidad (Thompson, 1996: 14). Esto ha cambiado progresivamente, y muchas de las grandes series de la *Quality TV* han tenido audiencias masivas, especialmente en sus temporadas finales (más allá del fenómeno *Game of Thrones*, encontramos ficciones como *Breaking Bad*, *The Sopranos*, *Westworld* (HBO, 2016 -), *Stranger Things* (Netflix, 2016 -), etc.). Sí que es cierto que muchas de estas series tenían una audiencia minoritaria que no era impedimento para que las cadenas las mantuvieran, principalmente porque alguno (o más) de estos tres factores se cumplían: la audiencia, si bien pequeña, era muy fiel (*Fringe* (FOX, 2008 – 2013)); su calidad es indiscutible para la crítica (*The Wire*); es premiada de manera masiva por la industria audiovisual (*Mad Men* (AMC, 2007 – 2015)). Estos tres factores mejoran claramente la imagen de la marca, y hacen que se apueste por la serie a pesar de la audiencia. Eso sí, también encontramos algunas series aclamadas por crítica y su poco público que son canceladas por falta de audiencia, como fue el caso de *Carnivale* (HBO, 2003 – 2005) o *Deadwood* (HBO, 2004 – 2006), ambas de HBO.
5. Son series con un **reparto coral**. Al haber múltiples tramas estas precisan de muchos personajes para ofrecer distintos puntos de vista (Thompson, 1996: 14). Es sin duda una de las señas de identidad de la *Quality TV* de nuestra época, con series con un reparto tan coral como *Game of Thrones* o *The Wire*.
6. Aunque haya tramas autoconclusivas, **las tramas suelen durar varios capítulos o una temporada**, y cada capítulo hacer referencia al anterior

²¹ “Para los canales Premium (de pago), la producción de series de ficción responde a un paradigma más extremo si cabe, al no tener espectadores sino clientes, ni tampoco publicidad sino cuotas de abono (Cascajosa, Virino, 2016: 39.”

(Thompson, 1996: 14). Se trata de una característica que se empieza a desarrollar en lo que Thompson denomina segunda edad de oro de la televisión estadounidense y que encontramos prácticamente sin excepción en las ficciones que analizamos. En general, plantean un arco dramático que se desarrolla en varias temporadas y en el que la historia tiene un principio y un final definidos. Si bien en muchas ocasiones es el número de espectadores el que dictamina si una serie sigue más o menos capítulos (la presión de la cadena puede ser evidente en el caso de tener muchos espectadores), otras se desarrollan según las temporadas previstas sin importar si la audiencia es mayor o menor, como puede ser el caso de *Game of Thrones* (que HBO hubiese alargado *ad infinitum*), *Boardwalk Empire* (HBO, 2010 – 2014), *The Wire* o *Breaking Bad*. Aun así, podemos encontrar excepciones en comedias como *The Simpsons*, *Rick and Morty* o *Futurama*.

7. Se crean géneros y modalidades temáticas nuevas a partir de la **hibridación** (Thompson, 1996: 15). No podemos más que reafirmar este aspecto: la hibridación es la característica principal de la *Quality TV* de nuestra época.
8. Son series que tienden a ser **literarias** y en las que **el guionista es fundamental**. El guion es mucho más complejo que otro tipo de series (Thompson, 1996: 15). Es otra de las características principales, que toma más fuerza si cabe en esta etapa. Nombres como Alan Ball, David Simon, David Chase, Aaron Sorkin, Vincent Gilligan, Terrence Winter o Mathew Weiner, que no son solo creadores, sino también guionistas y directores de las series que ellos plantean (*showrunners*), en el que el guion es tan importante que son ellos mismos los que escriben los de los capítulos más importantes. Se tratan de guiones de una calidad muy superior al de la mayoría de los guiones cinematográficos contemporáneos, densos, complejos, llenos de matices, y que conforman unas de las mejores literaturas estadounidenses de la época²². Es probable que uno de los factores que hizo que la figura del escritor-productor se reivindicara fue la importancia adquirida por la serialidad en la ficción televisiva, que puso más énfasis en la labor del guionista de televisión

²² Hay críticos que llegan más lejos y llegan a considerar a series como *The Sopranos* como “the closest thing to American Great Novel in today’s culture.”
[<https://www.nytimes.com/2007/04/08/arts/television/08stan.html>]

como responsable de complejas narrativas (Cascajosa Virino, 2016: 100).” Podemos afirmar, por tanto, pese a que las series son escritas y dirigidas, en su gran mayoría²³, por varias personas, que el concepto de autoría llegó también a las series de televisión. Partiendo del término cinematográfico *auteur*, que se empezó a designar para a la fuerza originaria de la forma fílmica y por tanto abrió las puertas de una manera definitiva al estudio de las películas como expresión individual (Cascajosa Virino, 2016: 87), la figura del *showrunner* es aquí vital para poner en común un conjunto de voces (Cascajosa Virino, 2016: 90), y que el espectador pueda reconocer, de manera clara, series creadas por Alan Ball, David Simon o J. J. Abrams.

9. La **intertextualidad** está muy presente, con referencias a otros productos de la media y alta cultura, pero especialmente a otras series (Thompson, 1996: 15). Dicha característica fue explorada incluso antes, cuando Olson compara la meta-televisión con la meta-ficción. Si la meta-ficción es ficción que explora la ficción, podemos hacer la misma analogía con la televisión (Olson, 1987: 284). La intertextualidad, que en este contexto sería la alusión a la literatura televisiva, es una de las maneras en que los creadores muestran el conocimiento y el interés por el medio (Olson, 1987: 287). Más adelante explicaremos más en detalle qué es la intertextualidad, y como es una de las características esenciales, no solo de la *Quality TV* contemporánea, sino de las narraciones de la cultura mediática de nuestra era. Si la primera serie de este movimiento, *The Sopranos*, está llena de referencias al cine negro clásico, una de las últimas, *Stranger Things*, está llena de referencias a la cultura popular de los ochenta (el cine de Steven Spielberg, las adaptaciones de Stephen King, la música de la época, etc.).
10. Sus tramas buscan la controversia, tienen una **implicación social**. Problemáticas de las décadas de los ochenta y los noventa como el SIDA, la homosexualidad, el racismo o el aborto tenían cabida en estas series (Thompson, 1996: 15). Si bien ahora la oferta es mucho más amplia y no todas las series que se emiten cumplen este cometido, podemos ver cómo hay series que han tenido una influencia tan fuerte en la sociedad que han llegado a influir

²³ Una excepción sería la primera temporada de *True Detective* (HBO, 2014). Sus ocho capítulos están escritos por Nic Pizzolato y dirigidos por Cary Fukunaga. La huella de autor en la serie está muy presente.

incluso en la agenda mediática. A modo de ejemplo, *Mad Men*, que habla, entre otras cosas, de la incorporación al mercado laboral de la mujer en una época donde el machismo estaba a la orden del día²⁴, sirve para que la sociedad de nuestra época se mire en el espejo y afronte dicha problemática. En la actualidad, *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017 -), protagonizada precisamente por Elizabeth Olson, coprotagonista en *Mad Men*, una distopía en el que una sociedad ultraconservadora tiene el poder en lo que eran los Estados Unidos, con la mayoría de las mujeres estériles, protagonizada por un grupo de mujeres que todavía pueden ser madres y que son violadas por sus amos en un extraño ritual para poder quedarse embarazadas y darles un hijo. Dicha serie ha tenido una gran influencia en los discursos feministas²⁵ y en la sociedad en general²⁶. Para que sirva como ejemplo, tal como cita Cascajosa, Barack Obama dijo en una parte de su discurso sobre el Estado de la Unión: “Ya es hora de acabar con normativas laborales que pertenecen a un capítulo de *Mad Men* (Cascajosa Virino, 2016: 11).”

11. **Aspira al realismo** (Thompson, 1996: 15). La obra cumbre del realismo televisivo, como veremos en nuestra propuesta taxonómica, es *The Wire*, la que es considerada por la crítica la mejor serie, junto a *The Sopranos*, de la *Quality TV*. Muchas de las grandes obras de la *Quality TV* de nuestra época tienen al realismo como fundamento básico (*The Sopranos*, *Mad Men*,

²⁴ “*Mad Men* puede leerse también como una genealogía de la mujer moderna, al menos durante los años sesenta. Es decir: como el relato en filigrana de los procesos de emancipación femenina de esa década decisiva y -la cruz de la moneda- como catálogo de estrategias masculinas de biocontrol y de subyugación, cada vez más anacrónicas (Carrión, 2015: 135).”

²⁵ “There is a pressing feeling among many feminists that watching *The Handmaid's Tale* is *important*, despite the fact that, like many shows on television, each hour-long episode catapults the viewer into a world where violence against women is constant (Bernstein, 2018)”. El extracto de este artículo publicado en *The Guardian* reflexiona sobre si la violencia constante contra la mujer que se muestra en la serie es necesaria para reafirmar el discurso feminista en la época del movimiento #MeToo [https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/may/08/the-future-isnt-female-enough-the-problematic-feminism-of-the-handmaids-tale]

²⁶ En las manifestaciones del verano del 2018 para revisar la ley del aborto en Argentina, las manifestantes en favor de una legislación que flexibilizara el aborto iban caracterizadas como las protagonistas de esta serie [http://www.eluniversal.com.mx/mundo/vestidas-como-criadas-de-handmaids-tale-argentinas-piden-aborto-legal].

Boardwalk Empire, *The Crown* (Netflix, 2016 -), etc.). Sin embargo, podemos hallar series más cercanas a la fantasía y a sus distintas modalidades temáticas, alejadas de ese realismo clásico de inspiración literaria, que son claves en la importancia social de la *Quality TV*. En la actualidad, las grandes narraciones de espada y brujería, ciencia ficción o zombis, las que más importancia tienen en la sociedad y las que forman parte del imaginario colectivo, no están en el cine, sino en la televisión, con el ejemplo más claro de *Game of Thrones*.

12. Son **aclamadas por la crítica** y suelen acaparar todos los **premios** y las listas anuales de las **mejores series** (Thompson, 1996: 15 – 16). En esta etapa han ganado múltiples Emmy *The West Wing* (NBC, 1999 – 2006), *Mad Men* (cuatro), *Game of Thrones* (tres) *The Sopranos* y *Breaking Bad* (dos). La única que forma parte de una cadena privada tradicional, NBC, fue *The West Wing*, en la que uno de los mejores guionistas para televisión, Aaron Sorkin, supo adaptarse a la nueva etapa en una cadena tradicional. A modo de ejemplo, la lista del *American Film Institute* de las diez mejores series del año 2017 solo incluían dos de una cadena tradicional, NBC: *This is Us* (NBC, 2016 -) y *The Good Place* (NBC, 2016 -). El resto eran series de cadenas de pago (HBO y FX) y de plataformas de pago por visión (Netflix y Hulu).

La *Quality TV* es un movimiento del cual forman parte algunas series estadounidenses de la década de los ochenta y de los noventa, pero que no explotará definitivamente hasta finales del siglo XX, cuando la cadena de pago HBO empiece a producir sus propias series. Ese momento provoca un cambio de paradigma en el cual este tipo de ficciones dejan de ser la excepción para convertirse en la regla.

Esta etapa deja de ser patrimonio exclusivo de la televisión con la llegada de nuevas tecnologías de emisión y recepción, lo que hace que, en la actualidad, por más que el movimiento que las englobe sea el de la *Quality TV*, sea más correcto hablar de “ficciones seriadas” que de “series de televisión”.

A la luz de las aportaciones de diversos autores, liderados por Thompson, podemos decir que las ficciones seriadas propias de la *Quality TV* contemporáneas tienen como característica principal la hibridación genérica, su alta aspiración estética, la importancia de un guion de inspiración literaria, en el cual, la figura del autor (guionista-creador o *showrunner*) es clave y tiene implicaciones sociales. Además, en general, hablamos de series con un reparto coral, complejas, con una trama que se desarrolla a lo

largo de varias temporadas, incluso en las comedias, y que son aclamadas por la crítica y que, además, cuentan con antihéroes²⁷ que conectan fuertemente con el espectador como protagonistas²⁸.

4. LA EDAD DE ORO DE LAS FICCIONES SERIADAS

Tras conocer en detalle la *Quality TV*, diferenciarla de la línea investigadora con el mismo nombre que investiga los sistemas televisivos y la función social de la televisión pública, y ofrecer finalmente una definición que pueda utilizarse para describir al fenómeno, llega el momento de volver a mojarnos y apostar por hablar de la era cuyo inicio dictamina la emisión del primer episodio de *The Sopranos*, y que denominamos como “la edad de oro de las ficciones seriadas”. A continuación, mostraremos varias reflexiones al respecto, y justificaremos por qué creemos que la propuesta que realizamos es la más adecuada.

La etapa cuyo final todavía no conocemos (o que, por lo menos, no tiene un final por el que críticos y teóricos apuesten de manera conjunta²⁹) se inició el 10 de enero 1999, cuando la cadena HBO emite el primer episodio de *The Sopranos*, serie que finalizaría el año 2007, dejando al personaje de Tony Soprano, interpretado por el ya fallecido James Gandolfini, como uno de los iconos de la cultura mediática contemporánea. La obra maestra de David Chase revolucionaría para siempre las series televisivas y la visión que de ellas tenían el público, la crítica y los académicos³⁰. Poco después, el año 2003, con

²⁷ “En la última década, en el contexto de la denominada *Quality Television*, los perfiles del villano y del antihéroe parecen haber asumido de forma recurrente el rol protagonista en las series de ficción (Hermida; Hernández-Santolalla, 2013: 9).”

²⁸ “El nuevo estupefaciente se llama personaje. Actúa por empatía, estimula la identificación parcial; lo sentimos cercano y lejano a un mismo tiempo; real y virtual (Carrión, 2011: 15).”

²⁹ Valga como ejemplo el artículo del crítico Todd VanDerWeff, titulado “*The golden age of TV is dead; long life to the golden age of TV*”, del año 2013, en el que defiende la tesis de que esa era que se inició con *The Sopranos* parece llevar tiempo llegando a un final, pero nadie se atreve a decir que haya acabado [<https://tv.avclub.com/the-golden-age-of-tv-is-dead-long-live-the-golden-age-1798240704>].

³⁰ El 6 de junio de ese mismo año, Stephen Holden, uno de los críticos culturales más importantes en Estados Unidos, publica un artículo en *The New York Times* en el que señala a la serie de David Chase como “the greatest work of American popular culture of the last quarter of a Century” [<https://www.nytimes.com/1999/06/06/movies/television-radio-sympathetic-brutes-in-a-pop-masterpiece.html>].

otras series en emisión como *The Wire*, *The West Wing* o *Six Feet Under* (HBO, 2001 – 2005), la icónica revista cinematográfica, la francesa *Cahiers du Cinema*, presentaba un artículo titulado *L'Âge d'or de la série américaine*, donde se afirmaba sin tapujos que, en muchos aspectos, las series televisivas habían igualado y superado al cine de Hollywood (Joyard, 2003: 13).

Hemos de tener en cuenta, además, que la obra canónica de Thompson sobre la *Quality TV* habla de la segunda edad de oro de la televisión, pero este no es capaz de situar claramente a la primera. Los más mayores hablan de que la edad de oro de la televisión se sitúa, aproximadamente, entre los años 1947 y 1960, cuando se adaptaban series de clásicos como *Wuthering Heights*, cuando podían verse representaciones teatrales de obras de Ibsen y Shakespeare y cuando había series de escritores como Gore Vidal o Reginald Rose interpretadas por jóvenes que iniciaban sus carreras como James Dean, Grace Kelly o Paul Newman (Thompson, 1996: 11). Cascajosa coincide en que:

“La televisión en Estados Unidos tuvo una “edad dorada”, que se corresponde con su periodo fundacional y, por tanto, con el desarrollo de las primeras obras de ficción (...). Científicos de todo el mundo y decenas de empresas tecnológicas habían invertido cantidades ingentes de dinero en hacer realidad el sueño de visión a distancia instantánea (...). No hay tecnología de éxito que no venga a cubrir una función social y la de la televisión vino a ser una extensión de las ya establecidas por formas previas de entretenimiento y los medios de comunicación masivos como la prensa y la radio (Cascajosa Virino, 2016: 60).”

Además, señala que la primera vez que se utilizó el término edad dorada fue en un artículo de la famosa revista *Variety*, “en una noticia del 24 de diciembre de 1958 sobre el creador del programa cultural *Omnibus* Robert Saudek, que alertaba a un grupo de estudiantes de comunicación que perdían el tiempo imaginando un futuro en la radio cuando la edad dorada de la televisión ya estaba empezando (Cascajosa Virino, 2016: 63 – 64).” Cascajosa señala también la década de los setenta como otro gran momento en la historia de la televisión. Un momento contradictorio, ya que mientras la comedia vive un momento decadente, algunos dramas sentarían la base para el salto cualitativo que se daría en la próxima década (Cascajosa Virino, 2016: 66).

Conociendo estos antecedentes, donde claramente definida la segunda edad de oro de la televisión como aquella que va de 1981 a 1994, la de los inicios de la *Quality TV*, como afirma Thompson, pero donde no queda clara si es la primera, si es que en algún

momento la ha habido³¹, la tendencia general es hablar de la época que analizamos como la de la tercera edad de oro de la televisión, tanto en el ámbito de la crítica cultural especializada como en el académico (Wayne, 2016: 41; García; Raya Bravo, 2013: 33; Cascajosa Virino, 2009: 12 – 13). Aun así, no existe una línea común clara, y otros autores siguen la corriente iniciada (con la que estamos más de acuerdo) por *Cahiers du Cinema* y hablan de esta época, directamente, como de la edad dorada de la televisión (De Gorgot, 2014; Marcos, 2016).

Somos conscientes de la dificultad que supone definir una época que ni siquiera está acabada, tan amplia y que ha evolucionado tantísimo en los últimos años. Aun así, creemos conveniente señalar esta época, en la cual la *Quality TV* es mayoritaria y comparte espacio con centenares de propuestas que llegan prácticamente a todos los rincones del planeta, como “la edad de oro de las ficciones seriadas”.

1. Como bien dice el propio Thompson en la obra en el que define la *Quality TV* y las ficciones propias de la supuesta segunda edad dorada de la televisión, estas son muy escasas y se adscriben únicamente al género dramático. La entrada en escena de HBO y la revolución que supuso la emisión de *The Soprano* provocó un efecto dominó en el que otras cadenas de pago copiarían la táctica de HBO y las cadenas tradicionales se vieron obligadas a elevar los estándares de calidad con producciones como *The West Wing*, que años atrás no hubieran contado con el beneplácito de los directivos, al estar muy alejadas de lo que el espectador, teóricamente, demandaba.

Con el paso de los años, y con la evolución de esta época, cuando pasamos de hablar de series de televisión a ficciones seriadas, cuando Netflix y otras plataformas VOD producen sus propias series, el número de producciones es casi incontable (en el año 2017, solamente en Estados Unidos se emitieron 487 series originales³²). Obviamente, resulta imposible que la calidad de estas

³¹ “The fact is that most of the programs during the golden age of the 1950s weren’t very good (...). “Don’t tell me about the Golden Age of Television,” Pulitzer Prize-winning critic Howard Rosenberg wrote in the Los Angeles Times in 1985. “[Don’t tell me about] the late-1940s-to-late-1950s decade in which the raw, infant medium was said to have spilled over with greatness. The Golden Age of Television is now.” A few years later, David Bianculli wrote an entire book encouraging a new respect for the medium. “If the fifties were the Golden Age of Television (...) the quantity and quality of today’s TV offerings make the modern era worthy of the appellation of ‘The Platinum Age of Television’ (Thompson, 1996: 12).”

³² <https://variety.com/2018/tv/news/2017-scripted-tv-series-fx-john-landgraf-1202653856/>

series sea igual, o que podamos considerar a todas las ficciones seriadas que se emiten en la actualidad como *Quality TV*. Sin embargo, el alto número de producciones hace que el número de buenas series sea también mayor. Así, a bote pronto, en la actualidad, en una época en la que *The Soprano*, *The Wire*, *Six Feet Under*, *The West Wing*, *Breaking Bad* o *Mad Men* ya quedan atrás, y con el gran fenómeno social y mediático de esta etapa, *Game of Thrones*, recién finalizado, podemos hablar de series como *The Handmaid's Tale*, *Mindhunter* (Netflix, 2017 -), *This is Us*, *Westworld*, *Stranger Things*, *The Deuce* (HBO, 2017 -) o *BoJack Horseman* (Netflix, 2014 -). Así pues, podemos decir que las series de televisión, o ficciones seriadas, jamás han vivido un momento como en el seguimos viviendo. A pesar de la gloria inicial del medio en sus primeros años de existencia o del salto cualitativo de los ochenta con producciones que serán la inspiración de las actuales, ninguna época anterior puede compararse a la actual. Sin duda alguna, esta es la edad de oro de las ficciones seriadas.

2. No cabe duda de que este fenómeno se inicia, se desarrolla, coge fuerza y tiene una mayor importancia en los Estados Unidos. Tampoco del enorme músculo financiero y del poder de las compañías estadounidenses para exportar sus productos, que tienen una enorme facilidad para convertirse en fenómenos globales³³ (*The Simpsons* (FOX, 1989 -), *Game of Thrones*, *Breaking Bad*, *Lost* (ABC, 2004 – 2010), etc.). En ámbitos académicos, se empieza hablar de *Quality TV* (como ya hemos explicado, por lo que hace a la ficción televisiva) en Estados Unidos. En cuanto a las edades de oro, en todo momento se habla de edades de oro de la televisión estadounidense, así como encontramos allí el origen de las series que investigan autores como Feuer o Thompson. Ahora bien, sin obviar la importancia del país norteamericano³⁴, ¿es exclusiva de los Estados Unidos la etapa que se inicia a finales del siglo pasado? La respuesta es clara: no. En Europa, donde el concepto de calidad televisiva está

³³ Lo que podemos considerar colonización cultural.

³⁴ “Es evidente que este proceso parece focalizarse en su mayor parte en la ficción estadounidense, de forma que la producción local es todavía vista con cierto oprobio o al menos en términos críticos desfavorables, salvo excepciones puntuales como el Reino Unido y, en mucha menor medida, Francia (Cascajosa Virino, 2016: 21).”

muy ligado a la televisión pública, son las cadenas públicas las están ligadas a un concepto mucho más amplio de *Quality TV* (Televisión de Calidad). Pese a todo, el movimiento que se inicia en los Estados Unidos hace que la ficción gane importancia, y que todas las cadenas apuesten por contenidos que se acerquen a la calidad de las producciones estadounidenses: “Ahora se puede hablar de un periodo de esplendor para una ficción europea con Reino Unido, Francia y Dinamarca como principales centros de atención, con series que gracias a los nuevos sistemas de consumo atraviesan fronteras y construyen su prestigio crítico a ambos lados del charco con una facilidad que hubiera sido impensable quince años antes. Lejos de agotarse, las series están alcanzando una centralidad en los hábitos de consumo que pueden agotar y desbordar hasta el espectador más entregado (Cascajosa Virino, 2016: 82 – 83).” Así, podemos encontrar producciones que nada tienen que envidiar a las norteamericanas, algunas de ellas tan notables como *Les Revenants* (Canal+, 2012 – 2015), *Downton Abbey* (ITV, 2010 – 2015), *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011 -), *Bron/Broen* (SVT1/DR1, 2011 – 2018), *Okkupert* (TV2, 2015 -) o *Crematorio* (Canal+ España, 2011). Debemos tener en cuenta, que otro factor que empieza a influir mucho es lo que podríamos denominar “factor Netflix”, en el que la empresa norteamericana empieza a invertir en producciones locales, haciendo que series fuera del gran mercado norteamericano puedan convertirse también en fenómenos globales³⁵. De hecho, una de las series más destacadas de la *Quality TV* de los últimos años es una producción de Netflix en Reino Unido, *The Crown*.

Por último, nos gustaría acabar este punto señalando que el mercado de las ficciones seriadas, y la posibilidad de hacer *Quality TV* depende mucho de los factores socioculturales de cada país. Así, en el Reino Unido, un país acostumbrado a un estándar de calidad alto gracias a su televisión pública, con una gran influencia por parte de la ficción norteamericana al compartir lengua,

³⁵ Uno de los casos más claros es el de la serie española *La casa de papel* (Antena 3/Netflix, 2017 -), una producción de Globomedia para Antena 3, que no tiene éxito en su emisión tradicional por televisión, pero que al comprarla Netflix para subirla a su catálogo se convierte en un auténtico fenómeno global, siendo una de las series más vistas en la plataforma. Su éxito es tal que, con una historia con aparente final cerrado, la compañía anuncia que serán ellos los encargados de producir una tercera temporada, que se podrá ver únicamente por Netflix.

y donde la ficción televisiva ha tenido producciones notables a lo largo de su historia (la más destacada, *I Claudius* (BBC, 1976)), las posibilidades de que la *Quality TV* tenga éxito son mucho mayores. En España, en cambio, los factores que no han favorecido a las ficciones propias de la *Quality TV* son evidentes: la audiencia por encima de la crítica; capítulos que se alargan a los ochenta minutos; el prime-time más tardío de Europa, que puede acabar de madrugada (Cascajosa Virino, 2016: 220). Sin embargo, es el propio éxito de la ficción televisiva española la que más retrasa la innovación (Cascajosa Virino, 2016: 224), ya que series como *Médico de Familia* (Tele 5, 1995 – 1999), *Los Serrano* (Tele 5, 2003 – 2008) u *Hospital Central* (Tele 5, 2000 – 2012) son los que marcan la pauta, y hace que las televisiones no quieran salir de ahí. A pesar de todo, en los últimos años se está produciendo un cambio en las televisiones generalistas, con series como *El Ministerio del Tiempo*³⁶ (TVE, 2015 – 2017), *Merlí* (TV3, 2015 – 2018) o la propia *La Casa de Papel*. Además, por fin la televisión de pago, Movistar³⁷, hace una apuesta evidente con la ficción seriada nacional, tanto con series como con miniseries, con reconocidos actores y cineastas a los que dan libertad para explicar sus historias sin estar sometidos a la dictadura de la audiencia, y con capítulos que tienen una duración acorde con los del resto de países. Así, entre otras, se han producido en los últimos años ficciones como *La peste* (Movistar, 2018 -), *El día de mañana* (Movistar, 2018), *La zona* (Movistar, 2017 – 2018), *Félix* (Movistar, 2018 -) o *Matar al padre* (Movistar, 2018).

3. Como ya hemos apuntado anteriormente, en la actualidad no podemos hablar solo de series de televisión, sino que debemos hablar de ficciones seriadas. En el momento en que aparece el término *Quality TV*, así como en el momento de desglosar Thompson las características de las series propias de este movimiento, incluso cuando HBO lanza *The Soprano* y en los siguientes años,

³⁶ Es el ejemplo más claro, y cumple una de las premisas de la *Quality TV* de las que ya hablaba Thompson, poca audiencia, pero muy fiel y un gran éxito de crítica.

³⁷ Cabe recordar que el año 2011, Canal Plus produjo *Crematorio*, una serie que adaptaba la novela de Rafael Chiribes, como si de una serie estadounidense se tratase (producción cinematográfica, calidad en los créditos iniciales, capítulos de corta duración). El resultado fue una serie vista por muy pocos espectadores, pero con un éxito de crítica unánime. La calidad de la serie era más que evidente, y demostraba que, si se quería, se podían producir series de televisión muy notables.

en los que empiezan a producirse las series que hicieron de este fenómeno uno de los más importantes de la cultura mediática contemporánea, las series lanzaban capítulos semanales para ser vistos durante un número determinado de semanas (dependiendo de la duración de cada temporada) a través de un canal (en abierto o de pago) que solo podía verse a través de la televisión. Sin embargo, a principios del siglo XXI, como desarrollaremos en el siguiente punto, el paradigma empieza a cambiar, con el desarrollo del DVD, por un lado, que permitía la venta y el visionado de las series sin respetar la dosis semanal de la televisión y el imparable avance de Internet, por el otro, que permite las descargas ilegales de series y la posibilidad de verlas en un aparato de recepción distinto al televisor. Posteriormente, la llegada de nuevos dispositivos de recepción (tabletas y teléfonos móviles) y, sobre todo, el de las plataformas VOD, harán que las alternativas a la televisión y al televisor nos haga hablar, no de series de televisión, sino de ficciones seriadas.

Por tanto, podemos resumir de que es una época de esplendor sin comparación previa, global, y que engloba a ficciones que, aunque formen parte de un movimiento conocido como el de la *Quality TV*, han superado el medio televisivo. Por estas razones creemos conveniente hablar de “la edad de oro de las ficciones seriadas”.

5. LA *QUALITY TV* COMO FENÓMENO DE LA CULTURA MEDIÁTICA: FACTORES DECISIVOS

No suena exagerado decir que, en la época que vivimos (en los últimos quince años, aproximadamente), las ficciones seriadas en general, y *Quality TV* en particular, ocupan un lugar “destacado en el espacio cultural de la sociedad occidental, en un proceso de legitimación resultado de una combinación de factores institucionales, socioeconómicos y tecnológicos (Cascajosa Virino, 2016: 12).” Las ficciones seriadas propias de la *Quality TV*, ocupan, por tanto, un lugar privilegiado dentro de la cultura mediática, que posiblemente supere al cine en cuanto a prestigio crítico, que no puede compararse a otra a nivel de espectadores globales (de hecho, por las características del medio, el cine siempre ha tenido muchos menos espectadores que las series de televisión),

y que en cuanto a rendimiento económico, aunque es difícil de valorar³⁸, creemos que podría ser superada solamente por la del videojuego³⁹. A continuación, desglosaremos los factores más importantes que, a nuestro juicio, y apoyándonos en la opinión de otros autores, han provocado estas ficciones sean las más importantes en la actualidad, y que sean las que tienen mayor poder en el desarrollo del imaginario colectivo contemporáneo.

1. No nos explayaremos demasiado en este punto puesto que es algo que hemos señalado anteriormente. La apuesta de HBO por las ficciones seriadas⁴⁰, con el objetivo de ganar prestigio y abonados (y, por ende, aumentar su rendimiento económico) hizo que el resto de las cadenas tradicionales apostara por unas series de mayor calidad, y que otras cadenas de pago, si querían seguir compitiendo, siguiesen el mismo camino. Podríamos decir que esta fue la primera ficha en un efecto dominó masivo.
2. Otro factor decisivo fue una tecnología que, aunque va camino de estar obsoleta en unas décadas, a principios del siglo XX supuso la muerte del icónico VHS. El desarrollo y la implantación del DVD en casi todos los hogares acabaron con aquellas cintas engorrosas que no podían almacenar más de una película (de hecho, se necesitaban dos si era muy larga). Se trata de un disco de un tamaño menor al de la cinta de vídeo, capaz de almacenar mucha más información que esta. En la era del VHS, la única manera en que la cadena y la productora podían sacar rédito económico de una serie más allá de su emisión era la venta de sus derechos a emisoras locales (sindicación) y a otros países. “Sin embargo, como demostraron respectivamente *24* y *Firefly* (FOX, 2002 - 2003), la venta en DVD era una lucrativa manera de rentabilizar series con un éxito de audiencia restringido que nunca iba a lograr éxito en la sindicación o que, directamente, habían sido canceladas de manera temprana. Muy rápidamente, decenas de series minoritarias, algunas fracasadas, otras exitosas dentro de los confines del cable,

³⁸ Medir la industria global del libro, el videojuego, la música y el cine es más sencillo, ya que es fácil llevar la cuenta de los ejemplares vendidos. En cuanto a las ficciones propias de la *Quality TV*, tendríamos que tener en cuenta los suscriptores a canales de pago y servicios VOD, la publicidad recabada por las cadenas tradicionales y la venta de DVDs de las series, por lo que resulta imposible dar una cifra global de lo que mueve esta industria.

³⁹ <https://en.digital/articulo/videojuegos-industria-mobile-crecimiento>

⁴⁰ Aunque es *The Sopranos* la que inicia la revolución, la primera serie de propia de la *Quality TV* es la menos conocida *Oz* (HBO, 1997 – 2003), un drama carcelario que inició su andadura el verano de 1997.

fueron editadas en DVD, ofreciendo un jugoso incentivo económico a las productoras que optaban por apuestas más arriesgadas (Cascajosa Virino, 2009: 28 – 29).” Esto supuso igualar a la serie de televisión a cualquier otro producto cultural: “A television program is now a tangible object that can be purchased, collected and cataloged on your shelf, much like books, musical albums and films. This helps raise the cultural value (...). The physical collectability of DVD boxes adds to their aesthetic positioning (Mittell, 2015: 37).”

Además, otro factor decisivo que se inicia con la comercialización de series en DVD, y al que dedicaremos un punto aparte, es que este favoreció a la posibilidad de visionar la serie sin respetar las ventanas de emisión de las cadenas, equiparando así el visionado de una serie de televisión con el de la lectura de un libro⁴¹ (Mittell, 2015: 38). Ambos factores suponen una revolución en cuanto a posición cultural de la serie de televisión y a las posibilidades narrativas que tienen ahora los creadores.

3. Internet. Sin duda el factor decisivo, ya que todos los puntos que desglosaremos a continuación están relacionados con dicha tecnología. Como ya sabemos, se trata de una tecnología con varias décadas de desarrollo pero que no se implantará definitivamente en la mayoría de los hogares hasta principios de siglo XXI, cuando las compañías telefónicas apuestan definitivamente por Internet como puntal de su negocio. En un primer momento, y aunque pueda parecer paradójico, las series de televisión empiezan a ganar espectadores de manera masiva a causa de la piratería⁴². Si bien la descarga ilegal de capítulos causa un daño directo (pérdida de audiencia y espectadores que no comprarán el DVD), esto provocaba el ganar espectadores de manera masiva que podían sumarse a la emisión tradicional y que, además, generaban discursos y contenidos online, y años después ya en redes sociales. Posteriormente, con la evolución tecnológica que permitirá la llegada de Internet a otros dispositivos (tabletas y teléfonos móvil, principalmente), las alternativas a seguir lo que es ya una ficción seriada crecen exponencialmente. Por último, el desarrollo de páginas de video bajo demanda

⁴¹ De nuevo volvemos a recordar la equiparación de la *Quality TV* con la novela folletinesca del siglo XIX.

⁴² Como ejemplo, una cifra descomunal que puede ayudarnos a entender la relevancia social de este fenómeno y la importancia de la piratería en él. Según una compañía que se dedica a analizar la piratería en Internet, al finalizar la séptima temporada de *Game of Thrones*, sus capítulos habían sido descargados de manera ilegal mil millones de veces [<https://www.bbc.com/mundo/noticias-41209059>].

(VOD), como ahora veremos, suponen el empujón definitivo para considerar a la ficción seriada como la narrativa más importante de la cultura mediática contemporánea. Sin todas las tecnologías desarrolladas a partir de Internet sería imposible que la *Quality TV* hubiera llegado tan lejos.

4. Las redes sociales. Antes de la llegada de las redes sociales, ya en la época que estudiamos, los discursos que generaban las series de televisión en Internet eran muy importantes. De hecho, una de las series más relevantes de la *Quality TV*, por el fenómeno fan y por la cantidad de discursos que generaba fue *Lost* que, a nivel mediático, fue la primera serie de la *Quality TV* en tener un gran éxito de audiencia y en convertirse en un fenómeno global. La trama de la serie, un thriller de ciencia ficción lleno de misterios y *cliffhangers* al final de cada episodio y de cada temporada, hacía que los espectadores/fans crearan sus propias páginas webs y llenasen los foros de opiniones y teorías sobre la serie⁴³. Esto, a la vez, arrastraba a otras personas a seguir la serie. Pocos años después, con el desarrollo de las redes sociales, la posibilidad de estar en contacto con cualquier otra parte del mundo está a un solo “clic”, lo que permite, por tanto, que los discursos sobre series se generen con mayor facilidad. Las redes sociales se convierten así en punto de reunión virtual entre espectadores de una serie que comparten impresiones, teorías, ilusiones, decepciones (y también *spoilers*) sobre el último capítulo. El entusiasmo que estos despiertan puede arrastrar a otros usuarios de esas mismas redes sociales a querer compartir la emoción que estos sienten, elevando así a la máxima potencia el fenómeno *boca a oreja*. Sirven también para que las series, cadenas o plataformas lancen distintas campañas de marketing que llegan a millones de seguidores⁴⁴. Las redes sociales además refuerzan la idea de comunidad, ya que dominan los discursos que se generan en ellas, y puede trasladarse además a la vida real, donde las conversaciones de una familia o de un grupo de amigos pueden estar dominadas por el último capítulo de una serie determinada, lo que provoca, de manera general, que todos los miembros de dicha comunidad quieran adentrarse en el universo de dicha serie. Y en el futuro ya no

⁴³ El año 2005 sus propios espectadores crearon una página web, *Lostpedia*, con noticias, resúmenes de capítulos, descripción de personajes y un foro para compartir opiniones que sería imitada posteriormente por otras series como *Game of Thrones* o *Westworld*.

⁴⁴ A modo de ejemplo, a fecha de 25 de septiembre de 2018, la página oficial de *Game of Thrones* en Facebook tiene 22 millones de seguidores y el Instagram de Netflix en Estados Unidos, 10,8 millones.

hablaremos solo de las redes sociales como generadoras de contenidos y medio de publicidad de las series, sino que serán generadoras de contenido por sí solas, adaptadas al *target* de la mayoría de los usuarios de sus redes sociales⁴⁵. De hecho, Facebook tiene ya varios proyectos sobre la mesa que podrían ser lanzados en poco tiempo⁴⁶.

5. El video bajo demanda (VOD) y Netflix: El VOD es un sistema que aunque pueda parecer que se inventó hace poco, surge en la década de los noventa, en un sistema ligado en sus inicios a la televisión⁴⁷, en el que se ponía a disposición del espectador una serie de contenidos (normalmente películas) que podían ver cuando ellos decidiesen, y que les permitía pararlo, adelantarlos o rebobinarlos, como si de un VHS se tratara. Dicho sistema no empezará a ganar verdadera popularidad hasta el desarrollo de Internet y hasta que no empieza a ofrecer productos propios. En sus inicios, el VOD está ligado al cine. Aunque tan de moda está el debate en la actualidad, a causa del veto de algunos festivales como el de Cannes a las películas de Netflix, la primera película que se sale del modo tradicional de distribución fue, el año 2007, *Redacted*, de Brian De Palma, uno de los grandes directores de los ochenta. El filme salió directamente para alquilarse a través del cable o del satélite mediante la plataforma *HDNet Ultra VOD* (Tefertiller, 2017: 27). El VOD ha servido además para dar salida a muchos proyectos que no habrían podido hacerlo mediante el sistema de distribución tradicional y es una de las razones que hace ser viables económicamente a pequeñas plataformas (Thomas Umstead, 2018: 14). A nadie extrañaría que con la importancia mediática de las series estas pasarían a ser uno de los puntales del VOD. Los que primero supieron ver esto fueron los directivos de Netflix, que al igual que hiciera unos años antes HBO al decidirse a producir sus propias series, apostaron por contenido propio que solo pudiese consumirse en su plataforma para reformar su imagen de marca. Netflix es una compañía estadounidense que se fundó en 1997 como un servicio de alquiler de películas a domicilio. En la

⁴⁵ <http://www.capitalizesocial.com/social-media-shaping-future-television/>

⁴⁶ <https://deadline.com/2017/07/facebook-new-original-series-expanded-push-video-1202123475/>

⁴⁷ En la actualidad, en la televisión, es mucho más habitual, y está ligado, generalmente, a plataformas de pago. Aquí en España este servicio lo ofrecen Movistar, Orange o Vodafone. Además, las cadenas tradicionales ofrecen también una plataforma VOD en su página web, para ver contenidos ya emitidos de todos sus programas (TVE, TV3, Mediaset, A3Media, etc.).

actualidad, su principal vía de negocio (la inicial se sigue ofreciendo de manera residual en Estados Unidos) es una plataforma VOD que ofrece multitud de series, películas y documentales (muchos de ellos propios) que tiene un coste mensual accesible a la gran mayoría de familias (5,99 euros una cuenta). El año 2018 era la 61ª marca más prestigiosa de todo el mundo⁴⁸ y han llegado ya a los 130 millones de subscriptores⁴⁹. Netflix entró en el mundo de las series por la puerta grande, con uno de los directores más prestigiosos de Hollywood, David Fincher, como productor ejecutivo y director de los dos primeros episodios, y con dos estrellas de Hollywood, Kevin Spacey y Robin Wright Penn como protagonistas de *House of Cards* (Netflix, 2013 – 2018). La primera decisión, que acaba de un plumazo con el modelo de televisión que se tenía, es lanzar toda la temporada a la vez. Así, los espectadores podrían elegir cómo verla. Tras Netflix, llegarían otras plataformas VOD como Hulu o Amazon que imitarían su modelo de negocio y que producen algunas de las series más destacadas de la *Quality TV* actual.

6. El espectador elige el visionado: Como ya hemos apuntado al hablar del DVD⁵⁰, con el cual se inicia esta práctica, una de las razones principales que ha favorecido el auge de las ficciones seriadas, especialmente de aquellas que forman parte de la ficción de calidad, y que es una característica que las diferencia de manera clara con cualquier otra época, es la posibilidad de que el espectador elija en la actualidad si seguir las ventanas de emisión que proponen las cadenas o si visiona la serie siguiendo su propio ritmo. Hasta hace no mucho, la única alternativa que existía para un espectador era respetar las ventanas de emisión de una serie, esto es, en casi todas las ocasiones, un episodio semanal durante las semanas que durase la temporada, y esperar un año a la siguiente. Así pues, una de las razones por la cual la mayoría de las cadenas apostaban por episodios autoconclusivos era para no comprometer la audiencia en el caso de que un espectador se perdiera uno

⁴⁸ <http://www.millwardbrown.com/brandz/top-global-brands/2018>

⁴⁹ <https://www.statista.com/chart/10311/netflix-subscriptions-usa-international/>

⁵⁰ Los packs de DVDs de las series, que pueden venderse por temporadas o con toda la serie, una vez esta ha finalizado, ayudan a que espectadores que no han seguido la serie pueda engancharse una vez iniciada y tener luego la opción de visionarla siguiendo las ventanas que ofrece la televisión. Esto era mucho más común a principios de siglo, cuando el DVD era la única alternativa a la televisión. Así, a modo de ejemplo, una serie como *24* aumentó su audiencia en un 25% entre la primera y la segunda temporada gracias, entre otras cosas, a los espectadores que vieron la primera temporada en DVD (Mittell, 2015: 2).

de los capítulos⁵¹. Lo que el DVD inicia, la piratería apuntala y Netflix y el VOD acaba de implantar definitivamente es la posibilidad de lo que hemos denominado “visionado a la carta”, que, en la actualidad, con algunas excepciones⁵², es mucho más popular que el visionado tradicional, propio de generaciones anteriores. El visionado a la carta ha producido otro fenómeno que es el de visionar una serie a gran velocidad, a un ritmo de varios capítulos por día. Es lo que se conoce con el término inglés *binge-watching*, y que podríamos traducir como “maratón de series”.

7. La serialidad de las narraciones mediáticas: Como ya hemos dicho, no es la primera vez que la serialidad ocupa un lugar privilegiado en la cultura mediática, sino que la época que ahora vivimos, y las series propias de la *Quality TV*, conectan de una manera muy clara con la novela folletinesca del siglo XIX, donde autores como Dickens publicaban novelas como *Oliver Twist* por entregas. La serialidad industrial que instaura Ford en la década de los treinta fue anticipada a finales del siglo XIX en diarios y folletines por periodistas como Pulitzer o Hearst (Calabrese, 1987: 46). Vemos, en primer, lugar, como la serialidad ha tenido ya un gran éxito de público y de crítica, y como ha sido explotado económicamente en una época posterior. Siguiendo además los postulados de autores como el propio Calabrese (1989) y Eco (1988), podemos decir que la serialidad⁵³ es una de las principales características de postmodernidad y de la cultura mediática contemporánea. Por tanto, no es de extrañar que pocos años después las series de ficción consiguieran el éxito que tienen en la actualidad. Y, tampoco, que la originalidad propia a la que aspiren las ficciones de la *Quality TV* estén basadas en el conocimiento y reconocimiento (intertextualidad, meta-televisión) de ficciones anteriores⁵⁴. Se trata de productos muy trabajados en los que, sin

⁵¹ Si un espectador se perdía un episodio de *The A Team* (NBC, 1983 – 1987) podía seguir sin problemas el resto de la serie. En cambio, en la actualidad, si un espectador se perdiera un episodio de *Breaking Bad*, le resultaría imposible seguir el hilo de la serie.

⁵² Son las series más populares, con el ejemplo más claro de *Game of Thrones*, que genera contenidos de manera masiva en Internet y en las redes sociales, la que hace que los espectadores sigan al dedillo las ventanas de emisión tradicionales, para evitar así el tan temido *spoiler*.

⁵³ Ligando, en este caso, la serialidad al concepto de repetición.

⁵⁴ “La ficció, en l’era de la seva reproductibilitat tècnica, no aspira únicament a la constitució d’objectes únics, sinó a una proliferació de relats que operen en un univers de sediments, en un territori experimental

embargo, la tipología de la repetición está presente tanto en su estructura narrativa como en su estructura productiva (decorados, actores, técnicos, etc.)⁵⁵.

8. Las nuevas prácticas de consumo y la falta de tiempo en la sociedad occidental hipercapitalista: Los horarios laborales, las redes sociales, las prácticas consumistas, el pequeño espacio para el ocio y para la familia, los quehaceres diarios, etc. Cualquier trabajador o estudiante occidental tiene la sensación de que veinticuatro horas al día no son suficientes para hacer todo lo que desearía. La sociedad hipercapitalista necesita de ciudadanos ocupados y encerrados en una rutina diaria para seguir promoviendo sus prácticas y mantener el *statu quo*. Esto provoca que el tiempo para disfrutar (o, en un término más acorde al de estos tiempos, consumir) productos culturales sea mucho más limitado. Por consiguiente, la duración de las series propias de la *Quality TV*, con episodios que en pocas ocasiones superan los sesenta minutos de duración encaja como anillo al dedo en las necesidades de la población occidental debido a la falta de tiempo. Además, con la enorme cantidad de estímulos externos a los que nos vemos rodeados (redes sociales, teléfonos móviles, noticias 24/7, competiciones deportivas a lo largo de todo el fin de semana, etc.), al espectador medio le resulta complicado mantener la atención en una sola narración de manera continuada. Si ligamos este último punto a puntos anteriores, como el de la serialidad, donde el espectador se encuentra mucho más cómodo reconociendo unos puntos común en la estructura narrativa, lo que le hará preferir decidirse por una serie que lo pueda entretener durante diversos meses que apostar por una película que no sabe si le gustará o no, con los desarrollos tecnológicos que permiten poder ver una serie en el metro volviendo a casa o en el descanso del trabajo, y con plataformas VOD que permiten que, en el caso de tener tiempo libre que dedicar a la cultura, se lo puedan dedicar a la misma serie durante horas (maratón de series), entendemos

on són provades, i sovint legitimades, totes les estratègies de la repetició (...) Aquest dispositiu de fertilitat creadora fa que les sèries de ficció neixin, creixin, s'ampliïn, es deformin, morin i tornin a renèixer, en un reconeixement de filiacions passades i futures que estableix el reciclatge compartit entre l'autor i el públic com una forma genuïna d'activisme narratiu (Balló; Pérez, 2005: 13 - 14)."

⁵⁵ De hecho, por lo que hace a rendimiento económico, las películas que más éxito han tenido en los últimos años son aquellas en las que encontramos esta tipología de la repetición: *The Avengers*, *Harry Potter*, *Batman*, *The Hunger Games*, *Twilight*, etc.

por qué, más allá de la indudable calidad de las narraciones propias de la *Quality TV*, las ficciones seriadas son las narraciones más importantes de nuestra era.

III

**PROPUESTA TAXONÓMICA DE LOS
GÉNEROS PROPIOS DE LA EDAD DE
ORO DE LAS FICCIONES SERIADAS**

1. INTRODUCCIÓN

El segundo paso que damos en nuestra investigación es una propuesta taxonómica de los géneros propios de la edad de oro de las ficciones seriadas. La propuesta que desarrollaremos a continuación se basa en las matrices genéricas clásicas con las que trabaja la teoría literaria⁵⁶. A continuación, desarrollaremos las cuatro grandes matrices genéricas a partir de las cuales surgen los géneros y modalidades temáticas propias de las ficciones seriadas contemporáneas, deteniéndonos en los antecedentes literarios y cinematográficos de la etapa que estamos estudiando. Por último, apoyándonos también, cuando sea posible, en otras clasificaciones genéricas o en manuales sobre géneros o modalidades temáticas concretas, realizaremos nuestra propuesta taxonómica, con los ejemplos de las ficciones más destacadas y desarrollando en mayor profundidad aquellos géneros con un mayor recorrido histórico. El objetivo final es que esta taxonomía pueda servir como referencia a futuros investigadores para conocer, cuanto menos de manera orientativa, los géneros y las modalidades temáticas presentes en las narraciones de la época que estudiamos. La decisión de realizar una propuesta taxonómica de las ficciones seriadas contemporáneas en su conjunto, y no solo de aquellas series que forman parte de la *Quality TV*, que son las que analizamos en nuestro trabajo, se debe a que creemos que una propuesta taxonómica así no puede dejar de lado géneros como la comedia de situación o los culebrones que, siguiendo los postulados de Thompson que hemos revisitado en el punto anterior, no forman parte de la *Quality TV*, a pesar de que a lo largo de la historia, no en la actualidad, han tenido una popularidad mucho mayor que el drama, como así prueban los ejemplos que mostraremos.

En resumen, esta propuesta taxonómica tiene el objetivo de mostrar los géneros y modalidades temáticas más destacados, a nuestro juicio, en la edad de oro de las ficciones seriadas.

⁵⁶ El único de los grandes géneros literarios que no tiene cabida en nuestra propuesta taxonómica es la lírica, ya que, por su propia naturaleza, la de la expresión del yo (Kayser, 1954: 438) no encaja como género propio del medio audiovisual. Por ese motivo, no es tratada en nuestro trabajo. Para conocer en más detalle la matriz genérica lírica, invitamos al lector a leer cualquiera de las obras de la bibliografía que hablan sobre la teoría de los géneros literarios.

2. BREVE INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Cabe decir, antes de ofrecer esta breve panorámica histórica sobre los géneros literarios, que se trata de una de las mayores problemáticas a las cuales se ha enfrentado la crítica literaria, sin llegar en ningún caso a una definición o conclusión definitiva. En este punto intentaremos ver distintas aproximaciones y variaciones sobre la gran cuestión a la que nos enfrentamos: ¿qué es un género literario?

Aunque es cierto que la primera reflexión profunda sobre la problemática del género la realiza Aristóteles, tal y como veremos en seguida, la “primera referencia teórica al problema de los géneros literarios” la realiza Platón en el libro III de la República, distinguiendo entre “la poesía mimética, o dramática, la poesía no mimética, o lírica, y la poesía mixta, o épica (Silva, 1975: 159)”. Es decir, distingue entre tres grandes géneros (dramático, lírico y épico) basándose en la relación entre literatura y realidad, y el objetivo que la primera tiene de imitar en mayor o menor grado a la segunda (Segre, 1985: 268 - 269). Posteriormente, Aristóteles pondrá las bases para el estudio de los géneros con una partición cuya influencia ha sido tan poderosa que, hasta las nuevas reflexiones propuestas por Hegel, su *Poética* fue tomada en muchas épocas al pie de la letra.

Como decíamos, la *Poética*⁵⁷ de Aristóteles “constituye la primera reflexión honda sobre la existencia y caracterización de los géneros literarios, y todavía hoy uno de los textos fundamentales sobre esta materia (Silva, 1975: 160)”. Al igual que sucedía con Platón, el término *mímesis*⁵⁸ resulta clave para el estudio de los géneros literarios. Tal como explican García Berrio y Huerta Calvo, tres son los aspectos (relativos a la *mímesis*) más destacados para definir a un género: los medios de imitación, los objetos imitados y la manera de imitar⁵⁹.

- **Medios de imitación:** “Distingue el ditirambo de la tragedia y la comedia, pues en estas dos últimos ritmo, melodía y verso -componentes fundamentales de la obra artística- se dan separadamente y en aquel se dan al mismo tiempo.

⁵⁷ Aristóteles, al explicar la diferencia entre poesía e historia, basada entre lo que podría suceder y lo que ha sucedido, realiza la primera distinción entre la ficción y la no ficción o facción.

⁵⁸ Del griego μίμησις, el concepto hace referencia a la imitación de la realidad por parte del arte.

⁵⁹ Desde Platón hasta Bajtín, el término *mímesis* es clave para llegar a comprender este complejo debate histórico entre distintas corrientes. Pese a la variedad de opiniones, podemos llegar a la conclusión de que el género viene dado por la manera en que una obra literaria imita a la realidad.

Aristóteles hace referencia aquí a los medios para imitar la realidad (pintura, música, etc.). En cuanto a la literatura, hace una distinción entre el ditirambo, por un lado, y la tragedia y la comedia, por el otro, pues en las dos últimas el ritmo, la melodía y el verso se dan por separado, y en el ditirambo se da a la vez (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 95).”

- **Objetos imitados:** Según este criterio, surge el famoso esquema tripartito en el que dominan el género dramático y el género épico, y en el que se menciona de una forma muy secundaria formas asimilables al género lírico⁶⁰ (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 95).
- **Manera de imitar:** Hace una distinción entre el modo narrativo, en el cual el poeta narra en su propio nombre o asumiendo diversas personalidades, y entre el modo dramático, en el cual los actores representan directamente la acción. Siguiendo este criterio surgen dos grandes géneros: el épico y el dramático (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 98).

Cabe añadir, con relación al estudio de los géneros literarios en la época clásica, la aportación que hizo años más tarde el poeta latino Horacio, que cree que cada género debe escribirse siguiendo unos patrones formales y una temática establecida. La aportación que hace a la teoría aristotélica es considerar a los géneros estructuras ya fijadas de antemano, lo que provocó que tanto en el Renacimiento como en el Neoclasicismo la concepción de los géneros literarios fuese “en exceso normativista (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 100)”.

La concepción clásica de la teoría de los géneros literarios perduró y se depuró durante muchísimos siglos. Fue en el siglo XVI cuando, especialmente la *Poética* aristotélica, fue objeto de numerosos estudios, poniendo el foco en los géneros literarios como uno de los temas capitales de la teoría literaria. Además de la poesía épica (narrativa) y dramática, ya estudiada por Aristóteles, se profundiza también en la poesía lírica, dando por resultado la tripartición que todavía llega a nuestros días (Silva, 1975: 162 – 163). Durante el mismo siglo XVI y en el siguiente, observa Silva:

“Se multiplicaron las polémicas en torno a los problemas de la existencia y del valor de los géneros (...). Estas polémicas se desarrollaron sobre todo en Italia y en torno a ciertas obras que,

⁶⁰ Si bien no entraremos a discutir este aspecto, se cree que la poca presencia de la lírica dentro de la *Poética* aristotélica se deba a que existan partes de la misma que no han llegado a nuestros días (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 96 - 97).

por su carácter innovador, se mostraban rebeldes a clasificaciones y a los preceptos de Aristóteles, Horacio y otros teorizadores. Iniciabase [sic.] así la tempestuosa lucha entre antiguos y modernos: los antiguos consideran las obras literarias grecolatinas como modelos ideales e inmutables, y niegan la posibilidad de crear nuevos géneros literarios o de establecer nuevas reglas para los géneros tradicionales; los modernos, reconociendo la existencia de una evolución en las costumbres, en las creencias religiosas, en la organización social, etc., defienden la legitimidad de nuevas formas literarias diferentes de las de los griegos y latinos, admiten que los géneros tradicionales, como el poema épico, puedan revestir modalidades nuevas, y llegan a afirmar la superioridad de las literaturas modernas frente a las letras grecolatinas. Para los modernos, las reglas formuladas por Aristóteles y Horacio no representan preceptos válidos intemporalmente, sino que más bien constituyen un cuerpo de normas indisolublemente ligadas a determinada época de la historia y a determinada experiencia literaria (Silva, 1975: 165-166).”

Destacamos, ya en el siglo XIX, la crítica de Víctor Hugo en el famoso *Prefacio a Cromwell*⁶¹, un alegato para romper con la teoría clásica de los géneros literarios y a favor de la hibridación genérica que promulga el romanticismo (Silva, 1975: 169; García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 119).

Con Hegel llega una nueva forma de abordar la problemática de la teoría de los géneros literarios. El filósofo alemán, a partir de la relación dialéctica entre sujeto y objeto, reelabora el concepto de género literario. Las modalidades de representación referencial de la realidad son tres: objetiva (tesis lírica); subjetiva (antítesis épica); y mixta (síntesis dramática)⁶² (García Berrio; Huerta Calvo; 1992: 12).

- **Subjetiva (antítesis épica):** Hegel señala tres características. La primera, la concreción individual del protagonista de la acción, “lo espiritual concreto en figura individual”, el cual traduce el espíritu colectivo de una nación en los momentos aurorales de su historia formulada como conciencia ingenua. La segunda, el conflicto como génesis de la narración, bajo el cual “se revela entre nosotros la condición épica mundial de un pueblo”. Y la tercera, en cuanto a la fisonomía expositiva del enunciado, la aludida linealidad progresiva de la narración, matizada artificiosamente en momentos de demorada intervención focalizadora del narrador sobre detalles fuera de tiempo (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 37). En su clasificación, Hegel habla, principalmente, de distintos

⁶¹ HUGO, V. (1827). *Prefacio a Cromwell*. UCM: recurso online [https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-VictorHugo.Cromwell.Prefacio.pdf].

⁶² Para ahondar en la propuesta de tipología genérica que propone Hegel, véase Hegel, F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

tipos de epopeyas (clásicas, orientales y románticas); de formas propias de la Edad Media (romances, cantos heroicos, libros de caballerías, etc.); y de las formas narrativas en prosa propias de la Época moderna: la novela y el cuento. (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 125).

- **Objetiva (tesis lírica):** “Aquí el ánimo no progresa hacia la acción, sino que “se detiene ante sí como interioridad”. En esta modalidad de autoexpresión la “subjetividad en sí replegada” se convierte en verdadero objeto y contenido. Pero la subjetividad en la poesía lírica “recibe en sí el mundo total de los objetos y las relaciones y lo penetra desde lo interno de su conciencia singular”, mientras que el ánimo replegado en sí “concede palabras y lenguaje a lo interno pleno para expresarse como interioridad”. Mediante la autoexpresión lírica se consigue, según Hegel, una suerte de catarsis personal, una liberación en el autodespliegue del yo en su proposición por medio del lenguaje (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 37)”. Pese a su clara inspiración en los clásicos, Hegel señala la hibridación genérica observando formas épico-líricas (romances, cuentos populares, etc.) y dramático-líricas, de las que no da ejemplos. Además, distingue formas propiamente líricas, entre las que destacamos las poesías propias de la antigüedad (poesía elegíaca, poesía mélica, etc.); la poesía romántica; la canción o el himno (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 126).
- **Mixta (síntesis dramática):** “En términos de su configuración como esquema espacial de representación ya señalábamos antes su coincidencia, por una parte, con la posición referencial externa al poeta, la instancia enunciativa que es característica del universo épico: la acción de los personajes dramáticos aparece efectivamente como un proceso exterior objetivo. Pero por otra, la expresión conflictiva de los mismos personajes a través del discurso mimético de sus voces ficticias representa un proceso de descubrimiento íntimo y subjetivo, semejante al de la voz lírica (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 39)”. Hegel señala aquí distintas formas dentro de este género mixto: en primer lugar, la tragedia, en la que distingue entre la clásica (Eurípides, Sófocles y Esquilo) y la romántica (Shakespeare y Goethe); la comedia, en la que distingue entre la Antigua (Aristófanes) y la Nueva (Plauto y Terencio), dentro de la clásica, y la moderna (Molière); la tragicomedia y el drama moderno (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 126).

Ya en el siglo XX, las aportaciones a la teoría de los géneros literarios más destacadas las hacen los formalistas rusos y algunos de los miembros más destacados del llamado *New Criticism*, liderados por Northop Frye. Antes que ellos, Benedetto Croce fue más allá y se opuso de manera radical al clasicismo al negar “la posibilidad de fundamentar el género en la obra misma (Silva, 1975: 174)”. En un fiel seguimiento a las teorías románticas, para Croce la obra y el artista no pueden estar supeditados a la teoría genérica (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 129), por lo que entiende que tanto obra como artista deben analizarse independientemente, sin tener en cuenta a las corrientes genéricas en las cuales puedan desarrollar sus obras.

Por lo que respecta a los formalistas rusos, su contribución más destacada a la teoría de los géneros es la idea de que un género varía según el sistema literario en el cual está inscrito. Tomachevski subraya la implicación sociológica de los géneros, distinguiendo los que denomina géneros altos o socialmente prestigiosos, y los géneros bajos; ambas categorías mantienen, a su juicio, una pugna similar a la lucha de clases, al término de la cual elementos de los segundos, casi siempre de condición humorística y burlesca, quedan subsumidos en los primeros. Por su parte, Propp, demostró la posibilidad de fijar unas leyes para estudiar la arquitectura de un género determinado (García Berrio, Huerta Calvo, 1992: 129-131).

Uno de los grandes teóricos de la crítica literaria, Northop Frye, cree que la clave para saber ante qué género nos encontramos es el papel que juega el héroe en la narración. Más concretamente, es la relación entre el héroe y el común de los mortales es la línea que separa unos géneros de otros:

- Si el héroe es superior en clase al hombre y al entorno natural, estamos ante una divinidad y la historia que le incumbe es un **mito** (Frye, 1977: 53).
- Es superior al hombre y a su entorno natural en grado, pero se identifica como ser humano, estamos hablando del héroe tipo del romance, cuyas acciones son también maravillosas. Pasamos del mito a la **leyenda** y al **cuento popular** (Frye, 1977: 54).
- Si el héroe es superior al resto de hombres, pero no a la naturaleza, hablamos de un jefe, y es el héroe característico del modo mimético-elevado. Tiene una autoridad y unos poderes mayores a los nuestros, pero sus acciones están sujetas a la crítica social y al curso de la naturaleza. Es el héroe que tenía en mente Aristóteles, el de la mayor parte de las **tragedias** y las **epopeyas** (Frye, 1977: 54).

- Si el héroe no es superior al resto de los hombres ni a la naturaleza es uno de nosotros. Es el héroe del modo mimético-bajo, propio de la **comedia** y la **ficción realista**, y donde esperamos encontrar los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia existencia (Frye, 1977: 54).
- Si el héroe es inferior en poder e inteligencia a nosotros, el héroe pertenece al **modo irónico** (Frye, 1977: 54 – 55).

Frye opina, además, que:

“Las ficciones del romance dominan la literatura hasta que el culto del príncipe y del cortesano en el Renacimiento trae a primer plano el modo mimético elevado. Las características de este modo se pueden apreciar muy claramente en los géneros del drama, en particular la tragedia, y de la epopeya nacional (...). Durante los últimos cien años, la mayor parte de la ficción seria ha tendido cada vez más a ser irónica en su modo (Frye, 1977: 55)”.

2.1. La influencia de Bajtín en la teoría de los géneros literarios

Fue Bajtín, uno de los líderes del postformalismo, el que volvió a poner el debate sobre el género en el centro de las discusiones y los estudios sobre teoría literaria, ya entrado el siglo XX, al situarlo como el principal punto de partida de la poética, por encima de la forma y del contenido, “ya que es una entidad tanto formal como sociohistórica (Huerta Calvo, 1982: 146)”. Bajtín sugiere el concepto de “cronotopo” para hablar de unas coordenadas cronotemporales mediante las cuales “el género literario fija un modelo del mundo, interrumpe la serie infinita o ilimitada, y delimita temáticamente la totalidad (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 138)”. Además, Bajtín amplía la noción de género a manifestaciones propias de la oralidad, distinguiendo así entre géneros discursivos primarios, aquellos procedentes de la oralidad, y géneros discursivos secundarios, aquellos como la novela. Al igual que Hegel, considera el género como “un puente entre el texto literario y el mundo (Huerta Calvo, 1982: 147)”, es así el género una elección consciente que fija un modelo e interrumpe la serie infinita de la realidad (Huerta Calvo, 1982: 146 - 147).

A camino entre las teorías clásicas y las teorías románticas, Bajtín y su círculo introducen el criterio de “voz ideológica”, según la cual existirían géneros monológicos y géneros dialógicos (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 138). Entre los primeros, hallaríamos los que (erróneamente, creemos), caracteriza como superficiales por su falta de multiplicidad, y entre los que añade, además de las formas líricas, aquellos géneros

derivados de lo trágico y lo cómico. El género dialógico por excelencia es la novela moderna, con Dostoievski a la cabeza, como veremos en detalle.

El análisis que hace Bajtín de la novela a la luz de la teoría de los géneros literarios es una de las aportaciones más interesantes en este campo el último siglo. La novela es “un género literario (Bajtín, 1975: 87)”, un género que incorpora a su estructura “diferentes géneros tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.), como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos...) (Bajtín, 1975: 138)”. Cabe destacar como la hibridación genérica de la que tantas veces hablaremos de las ficciones propias de la *Quality TV* es, como el propio Bajtín desvela, característica esencial de la novela. Pero el formalista ruso fue más allá en sus afirmaciones. La novela no es simplemente un género entre otros géneros, es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos. Es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella; en tanto que otros géneros los ha heredado esa época en forma acabada y tan solo están adaptados, unos mejor y otros peor, a sus nuevas condiciones de existencia. La novela aparece, con respecto a ellos, como una creación de otra naturaleza. No se acomoda a otros géneros.

“La novela convive difícilmente con otros géneros. No se puede hablar de armonía alguna sobre la base de la limitación y la complementación recíprocas. La novela parodia otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos (Bajtín, 1975: 450 – 451)”. El hecho de que la novela sea un género en proceso de formación hace que eso refleje:

“Con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único género producido por ese mundo nuevo, y emparentado con todo con él (Bajtín, 1975: 453).”

Para acabar, Bajtín quiere explicar que el hecho de que la literatura se haya novelizado, no quiere decir que se haya impuesto un canon a los demás géneros, ya que:

“La novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica. Se distingue por su plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se edifica en la zona de contacto directo con la realidad en proceso de formación. Por eso, la novelización de otros géneros no

supone su subordinación a los cánones de un género ajeno; al contrario, supone la liberación de estos de todo lo que es convencional, petrificado, enfático e inerte, de todo lo que frena su propia evolución, de todo lo que los transforma, junto con la novela en estilizaciones de formas anticuadas (Bajtín, 1975: 480).”

Sirvan estas palabras para mostrar nuestra propuesta taxonómica no como una clasificación rígida e inamovible, sino como un intento de deshilar el enorme tejido que supone una serie de televisión para descubrir sus orígenes históricos, y que sirva como guía además para que en el futuro intente llevar a cabo la misma tarea.

3. LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Tal como afirma Altman, “el estudio de los géneros cinematográficos no es más que una prolongación del estudio de los géneros literarios (Altman, 1999: 33)”. Pese a ello, existen diferencias sustanciales entre los géneros literarios y los géneros cinematográficos, que señalaremos con la obra de Rick Altman, capital en este tema al aunar las aportaciones más destacadas al campo de diversos académicos como Stephen Neale o Thomas Schatz.

Una de las características principales que destaca Altman es que las conexiones del género cinematográfico con la totalidad del proceso de producción-distribución-consumo lo convierten en un concepto más amplio que el del género literario tal como se ha entendido habitualmente (Altman, 1999: 35 - 36), entendiendo por tal el modelo clásico de Aristóteles y Horacio. Los teóricos de los géneros cinematográficos “admiten sistemáticamente que la principal virtud de la crítica de los géneros radica en su capacidad de enlazar y explicar todos los aspectos del proceso, desde la producción hasta la recepción (Altman, 1999: 36)”.

Una de las claves a la hora de entender los géneros cinematográficos es el papel que juega el espectador. Para Schatz, los géneros “son el producto de la interacción entre el público y el estudio (Schatz, 1981: 16)”, línea que siguen otros críticos. Si bien, como defenderemos al proponer una taxonomía genérica para las ficciones seriadas contemporáneas (que podría ser extensible a cualquier propuesta taxonómica de un medio audiovisual), creemos que existen unos grandes macrogéneros de raíces literarias (las matrices genéricas), estamos de acuerdo con opiniones como la de Schatz que dan un rol fundamental al espectador a la hora de crear y definir un género o una modalidad temática audiovisual.

Otra característica que creemos importante resaltar, al estar en oposición directa con los géneros audiovisuales de nuestra época, es que los teóricos de los géneros audiovisuales no optan por una visión romántica sobre la hibridación genérica, sino que parten de una “escrupulosa adhesión a la perceptiva clásica, no solo en las distinciones entre géneros, sino también al entender la creación como un acto que se basa en un conjunto de normas (Altman, 1999: 38)”. Aunque no lo diga, nos parece evidente que Altman hace referencia a la época clásica del cine de estudio hollywoodense, donde la estandarización era norma, y a la que tan bien le funciona el entender el género como etiqueta. Dicha época, creemos, se opone a la edad de oro de las ficciones seriadas, donde la norma, al contrario, es la hibridación.

A diferencia de la teoría sobre los géneros literarios, el corpus sobre la teoría de los géneros cinematográficos no ha sido tan fecunda o, por lo menos, mucho más simplista, como expresábamos en el párrafo anterior, reduciendo al género como una mera clasificación de películas. De hecho:

“Se supone que los géneros residen en un tema y una estructura determinados o en un corpus de películas que comparten un tema y una estructura específicos. En consecuencia, para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, deben tener un tema en común y una estructura común (...). Incluso cuando las películas comparten un mismo tema, no se considerarán como género si dicho tema no recibe sistemáticamente un tratamiento similar. Cuando *La Guerra de las Galaxias* arrasó en todos los cines de América, muchos espectadores reconocieron en su estructura una configuración épica propia del western (...). No cuajó, sin embargo, porque la tendencia general de los teóricos de los géneros y del espectador medio es reconocer el género solo cuando coinciden tanto el tema como la estructura (Altman, 1999: 45 – 47)”.

Tal como el propio Altman afirma claramente: “el género suele concebirse como un corpus de películas (Altman, 1999: 47)”. Tanto entre los críticos, como entre los académicos, se contraponen así el cine de género y el cine de autor. “On one hand, a “genre cinema” that is commercial and formulaic, and on the other hand, an “auteur cinema” that is liberated from the institutional, economic, and ideological constraints of other genres that it avoids, borrows from, or transgresses (Moine, 2008: XII - XIII)”.

Vemos (sin entrar a discutir el acierto de esta idea o si es correcto o no anteponer directamente el cine de género y de autor, como si fueran excluyentes) como en la teoría de los géneros cinematográficos, se resuelve así, de manera sencilla, la dificultad de “clasificar” películas que puedan escaparse del sencillo encaje de tema y estructura. La

taxonomía que proponemos no evade dicha problemática, al contrario, la aborda de una manera que rechaza frontalmente el uso de los géneros como simples etiquetas. Pretendemos explicar que las series con las que trabajamos tienen unas raíces muy variadas, y que son resultado de un proceso histórico en el que, en el resultado final, si bien es cierto que existe un género dominante, hay también elementos propios de otros géneros. La hibridación, como decíamos, es constante.

Podemos concluir este apartado entendiendo el género cinematográfico como un concepto complejo de múltiples significados (fórmula de producción, estructura formal, etiqueta de distribución, expectativa de recepción) (Altman, 1999: 35) que, en palabras de Heredero y Santamaría, es:

“Un determinado marco operativo, un estereotipo cultural culturalmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas cuyos códigos sostienen, indistintamente, el *feedback* del reconocimiento social, la evolución de sus diferentes cambiantes configuraciones históricas y la articulación de su textualidad visual, dramática y narrativa (Heredero; Santamarina, 1996: 18)”.

4. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LAS MATRICES GENÉRICAS, LOS GÉNEROS Y LAS MODALIDADES TEMÁTICAS

Tras conocer diferentes aportaciones teóricas a la teoría de los géneros literarios y mostrar las características de los géneros cinematográficos, estamos en disposición de proponer una definición sobre las matrices genéricas los géneros y las modalidades temáticas.

Cuando hablamos de **matrices genéricas** hacemos referencia a un gran género primordial en un sentido histórico, a partir del cual surgirán diversas y distintas derivaciones (géneros y modalidades temáticas) dependiendo del contexto temporal y sociocultural en el momento de su ideación. Hablamos de matrices genéricas al observar que existen diferentes expresiones culturales de una serie de constantes arquetípicas referidas al género en sí. Cinco son las matrices genéricas presentes en la literatura: la épica, la trágica, la cómica, la lírica y la dramática. Con la excepción de la lírica, de la cual no podemos hablar como matriz genérica propia en una taxonomía audiovisual, el resto tienen cabida en nuestra propuesta, si bien tenemos en cuenta que el peso de la matriz genérica dramática, como veremos a continuación, es mucho mayor. Dentro de

cada matriz genérica solemos encontrar unos elementos formales y/o temáticos específicos⁶³.

Nos encontramos, por tanto, ante matrices genéricas (épica, cómica, trágica, lírica y dramática, de las que hablaremos con más detalle a la hora de realizar nuestra propuesta taxonómica), a partir de las cuales surgen en una época y/o lugar determinado los géneros históricos (romance, oda, elegía, novela, etc.). Sin duda, el género más importante a lo largo de los últimos siglos es la novela⁶⁴. Bajtín la destaca por representar “un mayor grado de complejidad en la construcción, y de modernidad en sus ideas (Huerta Calvo, 1982: 147)”. La novela moderna (con Dostoievski como máximo exponente) formaría parte de los géneros dialógicos de los que hemos hablado en el punto 2.1 de este apartado; se trataría de una “novela polifónica”, capaz de contener una gran pluralidad de mundos, y que hace que la misión del autor sea contraponer distintas voces entre sí, enfrentarlas y hacer que coexistan distintas pulsaciones. Por este motivo entroniza a la novela como el género más destacado de su época. Relaciona, además, la multiplicidad de voces con la multiplicidad de géneros, y opina que esta mezcla de géneros es característica de las grandes novelas. No habla sólo de otros géneros, o matrices genéricas, sino también de lo que llamó, como ya hemos visto, géneros discursivos.

Por lo tanto, por lo que hace a los **géneros** propios de diferentes matrices genéricas, estos surgen en distintos momentos de la historia, a la luz de los contextos propios de su tiempo. Cada una de las historias que se inscriben en estos géneros dependerán a la vez del contexto propio de sus autores. Sin duda, los grandes géneros, cada uno relacionado con una matriz genérica, son la epopeya, la tragedia, la comedia, la poesía, y el drama, pero estos van más allá. Por ejemplo, cuando en la década de los veinte del siglo pasado, en Estados Unidos, surgen una gran cantidad de historias con detectives atormentados, femme fatales, ciudades corruptas, diálogos irónicos, narraciones con

⁶³ Algunos investigadores, siguiendo la terminología de los géneros de Goethe, hablan de “lo lírico”, “lo épico” y “lo dramático” (el último término hace referencia a “lo trágico” y “lo cómico”, obviando lo que nosotros entendemos por “lo dramático”, que gana en importancia *a posteriori*) como “especies naturales” de la poesía (Kayser, 1954: 440). Esta idea está vinculada a lo que queremos expresar cuando hablamos de “matrices genéricas”.

⁶⁴ Pese a ser el género más importante en los últimos tres siglos, no debemos olvidar que la novela es una forma narrativa en prosa y, por tanto, como señalan Hegel o García Berrio en sus clasificaciones (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 124; 171), sus orígenes los encontramos en las formas épicas.

flashbacks, etc., nace el género negro, un género propio del drama, y con una indudable influencia por parte de la tragedia.

A su vez, cuando el uso de los elementos formales y temáticos es recurrente en diferentes historias propias de un género, nos hallamos ante una **modalidad temática** propia de un género (o de varios géneros y, por ende, de diferentes matrices genéricas), como puede ser el caso del drama político o de la ciencia ficción (modalidad temática que deriva del género fantástico). Cuando de estas modalidades temáticas siguen surgiendo narraciones específicas, hablaremos de **submodalidades temáticas**, como lo pueden ser los viajes en el tiempo, que surge de la modalidad temática de la ciencia ficción, o las obras sobre vampiros, a partir de la modalidad temática del terror.

Además de estas modalidades temáticas, existen unas modalidades formales o morfológicas (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 165), que no tienen que ver con la construcción temática de la obra, sino con su **morfología**. En el caso de un género literario como la novela, podemos hallarnos ante una novela epistolar, una novela autobiográfica, una novela lírica o una novela dialogada, sin importar cuál sea su modalidad temática. Así, a modo de ejemplo, *Drácula* de Bram Stoker sería una novela epistolar de terror. Con relación a los géneros audiovisuales, la morfología tendría a ver, en este caso, con la construcción de la historia (ficción seriada, ficción continuada, cortometraje, largometraje, etc.). *American Horror Story* (FX, 2011 -) y *Penny Dreadful* (Showtime, 2014 – 2016) pertenecerían ambas al género de la ficción seriada televisiva y a la modalidad temática del terror (que a su vez forma parte de la fantasía, género híbrido entre las matrices genéricas dramática y épica), pero la primera sería una ficción antológica y la segunda una ficción serial.

Cabe añadir un último elemento a la ecuación, más importante si cabe que la morfología. Además de las modalidades temática y morfológicas de las que hablan García Berrio y Huerta Calvo, detectamos que algunos géneros se construyen mediante lo que podríamos denominar **tratamiento y tono**, que sin ser un género *per se*, sí que determina de una manera clara la historia que tenemos delante. Guillén, de una forma un tanto imprecisa, denomina como “modalidades de carácter adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra (Guillén, 1985: 165)”. Hablaríamos, por tanto, de la sátira, la alegoría, el *mockumentary*, la parodia, la acción, el suspense o *thriller*, del que Hitchcock se hizo maestro en el cine o, incluso, el *gore*. Son, por explicarlo de una manera muy visual, las lentes que decidimos utilizar para dar un cromatismo determinado a nuestra historia.

Siendo conscientes de que podríamos hacer una propuesta a partir de la morfología, como ya se hace, por ejemplo, a la hora de entregar premios, o donde incluso podríamos tener en cuenta el tratamiento y el tono, lo cual lo haría mucho más complejo, apostamos por hacer una construcción a partir de las matrices genéricas audiovisuales, de las cuales señalaremos los géneros, modalidades y submodalidades temáticas más importantes que, a nuestro juicio, aparecen en la edad de oro de las ficciones seriadas.

5. TAXONOMÍA DE LOS GÉNEROS PROPIOS DE LA EDAD DE ORO DE LAS FICCIONES SERIADAS

Tras conocer diferentes aportaciones teóricas a la teoría de los géneros literarios y mostrar las características propias de los géneros cinematográficos, estamos en disposición de desarrollar nuestra propuesta taxonómica.

En nuestra época, y especialmente en los géneros de ficción televisivos, la hibridación genérica es una característica esencial (Tous, 2010; Creeber, 2001), por lo que la mezcla de elementos formales y temáticos, así como las distintas miradas que el autor (o autores) le dan a una historia es algo muy común. A modo de ejemplo, *The Sopranos* es una *dramedia*⁶⁵ negra, es decir, un híbrido entre dos géneros propios de la *Quality TV*. Si siguiéramos rizando el rizo, podríamos añadir que tiene un tratamiento y tono de acción y paródico.

La propuesta que aquí desarrollamos parte de la teoría de los géneros literarios, de la que extraemos cuatro grandes matrices genéricas de carácter narrativo⁶⁶, las cuales creemos que son los cuatro grandes grupos en los que se inscriben las narraciones propias

⁶⁵ La *dramedia* es una modalidad temática híbrida entre el drama y la comedia, cuya nomenclatura se inspira en la tragicomedia, y en la cual, aunque el elemento dramático es el principal, encuentra incluso en los momentos más dramáticos situaciones propicias para la comedia. Más adelante profundizaremos en este concepto.

⁶⁶ Dichas matrices genéricas las encontramos, ya casi en su totalidad, en Aristóteles, que hablaba de la epopeya, la comedia, la tragedia y la lírica (que obviemos a la hora de construir una taxonomía audiovisual). No debemos confundir el drama del que hablaba Aristóteles del que hablamos nosotros. El filósofo griego hacía referencia a las historias que unos actores representaban delante de un público, y que podían ser tragedias o comedias. El drama del que hablamos tiene sus raíces en el teatro isabelino (Shakespeare) y es desarrollado por la novela realista del siglo XIX (Balzac, Stendhal, Dostoievski, Flaubert) y por autores teatrales como Ibsen. Aunque cronológicamente se trate de la última de las matrices genéricas en aparición, en la ficción televisiva contemporánea, sin duda, se trata del principal generador de historias.

de las ficciones televisivas contemporáneas, y a partir de las cuales surgen las distintas modalidades temáticas.

El género más importante a partir del siglo XVIII, como ya hemos visto anteriormente, es la novela. Si bien es cierto que, por su capacidad de abarcar pequeños, medianos y grandes hechos, encontramos una conexión con las grandes epopeyas, su multiplicidad y su capacidad de evolución e hibridación hacen que sea imposible ligarla únicamente a una matriz genérica: es el género híbrido por excelencia. Así pues, optamos por seguir la línea marcada por Bajtin que considera a la novela como un género incompleto, en continua evolución (Bajtin, 1988: 49), un género de reciente aparición, el único más joven que el libro y que la escritura, al contrario que las epopeyas o las tragedias, y que se escapa del entendimiento según los postulados de la antigua poética (Bajtin, 1988: 49 – 50). Se trata de un género que no sólo es multigenérico y que parodia en muchas ocasiones otros géneros, sino que está en contacto directo con los géneros cotidianos y con los géneros ideológicos. Además, las barreras entre la ficción y la no ficción y lo literario y lo no literario en algunas novelas es muy difuso, así como cambiantes (Bajtin, 1988: 60). La dificultad en el estudio de la novela como género, se da porque “no existe ningún canon de la novela. Es, por su propia naturaleza, no canónica. Es plasticidad en sí misma. Es un género que siempre se está cuestionando, siempre se está examinando y analizando las formas establecidas para revisarlas (Bajtin, 1988: 66)”. Tal como explica Silva: “El tiempo novelesco y el tiempo dramático son muy diversos. El primero es un tiempo largo, demorado, tiempo de gestación, de metamorfosis y degradación de los caracteres, de los sueños y de los ideales del hombre; el segundo es un tiempo breve, condensado, tiempo de conflicto y de la lucha inevitable (Silva, 1975: 194 - 195)”.

Tanto las narraciones cinematográficas, por un lado, como las seriadas para televisión u otras plataformas, por el otro, son herederas directas de las narraciones del género novelístico⁶⁷. Por lo tanto, en la propuesta taxonómica de los géneros propios de la edad de oro de las ficciones seriadas que aquí presentamos, tenemos muy en cuenta sus características híbridas y transversales. El hecho de que las historias que surjan de los géneros y las modalidades temáticas que vamos a presentar sean puestas en relación con

⁶⁷ En el caso de las series de televisión la relación es incluso más evidente. La propia naturaleza seriada de estas narraciones surge de la novela folletinesca del siglo XIX.

una matriz genérica concreta no quiere decir guarden relación, únicamente, con dicha matriz⁶⁸.

Si en género o una modalidad temática determinada podemos encontrar diferentes matrices genéricas, cuando nos encontramos delante de una ficción seriada (o de una novela, o de una película), la problemática es aún mayor. La hibridación genérica es una de las características principales de posmodernidad y de la (mal denominada) tercera edad dorada de la televisión (Cascajosa Virino, 2016: 71), por lo tanto, seremos muy precavidos a la hora de relacionar una serie con una modalidad temática o con una matriz genérica concreta. Cuando mostremos los que creemos que son los géneros más destacados de edad de oro de las ficciones seriadas, señalaremos algunas de las series que mejor los representan, aunque para ello debemos relacionarlas con otros géneros o modalidades temáticas. Por ejemplo, si hablamos de *The Wire*, aunque es principalmente un drama trágico, podemos considerarla también como género negro y como drama policíaco.

Antes de adentrarnos en la taxonomía propiamente dicha, introduciremos las cuatro grandes matrices genéricas, explicando algunas de sus características principales, entrando en detalle en algunas de las narraciones que más importancia han tenido en su desarrollo y cristalización. Mostraremos también algunos ejemplos de películas que ilustren el papel de dicha matriz en la cinematografía y, finalmente, podemos comentar alguna de las ficciones seriadas más destacadas, no solo de esta época, sino de anteriores, lo que nos servirá también para desarrollar, aunque sea de manera propedéutica, al no formar parte de nuestro objeto de estudio, la historia de las ficciones seriadas.

Insistimos en la idea de que es una propuesta taxonómica para la edad de oro de las ficciones seriadas, en la que hay un par de géneros que, por sus características, hace que las series que surjan de ellos no las consideremos como *Quality TV*. Ahora bien, eso

⁶⁸ Jean-Michel Adam, en una obra en que analiza los géneros textuales (argumentativo, descriptivo, narrativo o conversacional), define al texto como una “estructura compuesta de secuencias”, y a la secuencia como una “estructura, como una red relacional jerárquica [...], una entidad relativamente autónoma, dotada de una organización interna que le es propia y, por consiguiente, en relación de dependencia/independencia con el conjunto más vasto del cual forma parte”. Adam distingue entre secuencias dominantes y secundarias, cuando se mezclan secuencias y una predomina sobre la otra (Adam, 1992). En una taxonomía como la nuestra, en la que la hibridación es una característica esencial, un concepto como el de **dominante de género**, nos es muy útil para hacer latente dicha hibridación, por un lado, y para subrayar la mayor importancia de una de las matrices genéricas, por el otro.

no implica que todas las series que surjan del resto de los géneros, por el hecho de ser contemporáneas, sean *Quality TV*.

LA MATRIZ GENÉRICA CÓMICA

Es innegable que las series que surgen de la matriz genérica dramática son las que tienen una mayor presencia en la *Quality TV* contemporánea. También es cierto que si las ficciones seriadas han estado asociadas hasta hace un par de décadas, de manera general, a la poca calidad, esto se debía a la monopolización de las comedias de situación en las parrillas televisivas, cuyo nivel, en muchos de los casos, dejaba que desear. Ahora bien, esto no quita, primero, para que la comedia de situación siga siendo uno de los géneros del cual surgen más historias en esta edad dorada de las ficciones seriadas, y si bien no la consideramos como *Quality TV*, sí que creemos que deben formar parte de la taxonomía propia de esta época. Y, segundo, en la actualidad encontramos géneros, al margen de la comedia de situación, de los cuales surgen algunas historias que, a nuestro juicio, deben ser consideradas como *Quality TV*, tal y como explicaremos.

Creemos que el elemento más reseñable de las antiguas comedias grecolatinas, por la relación que tiene con las narraciones más cercanas a nuestro tiempo, es que en ellas hallamos representados a los hombres cotidianos. Tragedias y epopeyas son géneros que tratan sobre dioses y aristócratas, mientras que la comedia es el género de las personas comunes. Según la definición aristotélica, la comedia es la “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo (García Berrio, Huerta Calvo, 1992: 207)”. Surge también de rituales festivos⁶⁹, con la diferencia que aquí encontramos coros burlescos. La comedia antigua de Aristófanes se caracterizaba por la sátira⁷⁰ de la vida política y social; la llamada comedia nueva de

⁶⁹ No podemos obviar como parte esencial de la comedia al carnaval, una celebración que en nuestros días está ligada a la religión cristiana, pero que tiene sus orígenes (al igual que el teatro) en fiestas paganas como las que se realizaban en honor a Baco. Se celebra antes de la Cuaresma cristiana, y es una época de cierta permisividad. Tampoco podemos olvidar la relación entre los disfraces de carnaval con la sátira y la parodia, a las que se anticipará: en muchas ocasiones, los disfraces sirven para parodiar a algunos de los actores sociales que más relevancia han tenido durante el último año. Bajtín, que hizo un análisis de los rituales carnavalescos en la Edad Media, explicaba que en esa época casi todas las fiestas religiosas se contagiaban del ambiente carnavalesco y contenían un aspecto cómico (Bajtín, 1987: 6).

⁷⁰ Nótese como la sátira (así como la ironía y el sarcasmo), aunque se trate de lo que hemos denominado “tratamiento y tono”, y que son transgenéricos, es común hallarla en narraciones propias de la matriz genérica cómica. De hecho, como explica Kayser, “cuando lo cómico es atraído al interior de una tensión, cuando existe algo permanentemente significativo (la índole de un personaje, la naturaleza de un espacio) que hace surgir continuamente lo cómico, fácilmente se pasa también aquí a aquella agresividad

Menandro se caracterizaba, en cambio, por la denuncia de las costumbres contemporáneas, rasgo que continuaron, ya en Roma, Plauto y Terencio. Al contrario de las epopeyas y las tragedias, más alejadas de las narraciones contemporáneas, es reseñable lo actuales que suenan dichas características

Precisamente en Roma nace una de esas tipologías genéricas de la que hemos hablado antes, la sátira (Highet, 1949: 27). La sátira ha estado presente en mayor o menor medida en todas épocas desde su ideación, ya que siempre ha existido la necesidad de “zaherir a los necios y a los bribones en todas las épocas y en todas las sociedades (Highet, 1949: 30)⁷¹”. La sátira “comienza con una postura mental de crítica y hostilidad, por un estado de irritación causada por los ejemplos inmediatos del vicio y de la estupidez (Hodgart, 1969: 11)”. Si bien es cierto que aquellos géneros en el que la sátira se encuentra más visible son la comedia y la novela (Hodgart, 1969: 12), la podemos encontrar presente en todos los demás géneros. Es más, muchas de las grandes sátiras de los últimos siglos no son más que adaptaciones de otros géneros literarios en forma de parodia, como *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift (Highet, 1949: 33).

Por tanto, en sus orígenes, la comedia era el género que, a diferencia de la tragedia, hablaba de la vida de las personas comunes. Es por ello por lo que podemos considerar que en las comedias clásicas se encuentra el origen del resto de narraciones realistas que se han ocupado de las preocupaciones del común de los mortales. De hecho, cuando en el siglo V a.C. aparece la comedia ática, el objetivo de estas obras es ofrecer ciertos aspectos eternos del hombre que se escapaban a las epopeyas ya la tragedia (Jaeger, 1962: 325 – 326). “Hacia ya mucho tiempo que la tragedia no era ya capaz de tomar la actitud y emplear el lenguaje que osa tomar aquí la comedia. Su ámbito vital es todavía vida pública y lo que se mueve en ella, mientras que la tragedia ha abandonado desde largo tiempo sus profundos problemas y se ha refugiado en la intimidad humana (Jaeger, 1962: 344)”.

Una de las primeras novelas que ha llegado a nuestros días, escrita en la Antigua Roma, fue la novela satírica *El Satiricón*, de Petronio, escrita alrededor del siglo I a.C., que combina verso y prosa, así como latín clásico y vulgar. Se cuenta la historia de

característica de la sátira. La comedia de caracteres y la comedia de sociedad son, en efecto, preponderantemente satíricas (Kayser, 1954: 511)”.

⁷¹ De hecho, el significado en latín de sátira es “olla podrida” (Curtius, 1948: 198).

Encolpio, un joven castigado con impotencia sexual por el Dios Príapo. Además de esta historia, se yuxtaponen otras tramas e historias. Como Auerbach señala, existe una principal diferencia con la manera homérica, ya que la presentación de los personajes y los espacios es subjetiva, y está en la mente de las personas que habla, lo que hace que el lector se sitúe con los personajes (Auerbach, 1946: 33). Y, principalmente, la principal diferencia respecto al estilo homérico (o, entre las formas derivadas de lo épico y de lo cómico, como diría Jager), que acerca a *El Satiricón* al realismo moderno, es la “exacta y en modo alguno esquemática representación de la realidad (...). Petronio cifra su ambición artística, como un realista moderno, en la imitación no estilizada de un determinado medio coetáneo y cotidiano, con su subestructura social, y dejando expresarse a los personajes con su jerga habitual, con lo cual alcanza el límite máximo al que haya llegado el realismo antiguo (Auerbach, 1946: 36 - 37)”.

Tras la época clásica grecorromana en la que se crea y se desarrolla la comedia, no encontramos una evolución hasta llegar a la Edad Media, cuando dos poetas italianos contemporáneos de Dante, Petrarca y, especialmente, Bocaccio, tuvieron una gran importancia en el desarrollo del género cómico, así como supusieron una gran influencia para autores que lo impulsaron siglos más tarde, como Shakespeare, Cervantes o Lope de Vega, que se inspiran precisamente en los clásicos griegos y romanos para volver a poner a los mitos en el plano cultural y volver a utilizar ideas humanistas tras un largo periodo de letargo. El *Decamerón* de Bocaccio, escrito entre el 1351 y 1353:

“Es una colección de cuentos en prosa italiana narrados durante diez días de fiesta (Decamerón se supone ser una palabra griega con el significado de “período de diez días”), por un grupo de siete damas y tres caballeros que han huido de la ciudad asolada por la peste refugiándose en una deliciosa quinta donde no hay preocupaciones, y tratan sobre todo de aventuras, de amor y de engaños. Aunque realista, el *Decamerón* es por eso mismo una obra de “evasión” (Highet, 1949: 146)”.

Es más, la influencia de Bocaccio no quedaría restringida al género cómico, sino que puede considerarse también el iniciador de la novela moderna, con una obra menos conocida titulada *Fiammeta*, al ser el primer autor que escribió un relato en prosa vulgar moderna acerca de personajes coetáneos (Highet, 1949: 147)”. Se repite la constante de utilizar el género cómico para retratar personajes de las clases medias y bajas.

Aproximadamente un siglo y medio después, Lodovico Ariosto publica *Cassaria* (1498), una adaptación de varias comedias clásicas romanas de Terencio y Plauto, la primera comedia escrita al estilo moderno (Highet, 1949: 215). En esa misma época, a

caballo entre los siglos XV y XVI, se estrenan las obras y novelas de dos de los autores más importantes que ha dado la literatura universal: Cervantes (del que hablaremos cuando tratemos la importancia española en el desarrollo de la matriz genérica cómica) y Shakespeare.

El genio de Shakespeare, dramaturgo capaz de escribir tragedias y comedias de una calidad indudable, se encuentra en el hecho de saber adaptar temas y motivos clásicos en la ficcionalización de hechos históricos narrados en distintas crónicas. El autor clásico que más influyó a Shakespeare fue Ovidio (Highet, 1949: 320), cuya obra *Las Metamorfosis*, que influyó al conjunto de su producción, tenía como tema principal en la mayoría de sus historias el amor y lo sobrenatural, temas que interesaron al máximo a Shakespeare (Highet, 1949: 240). De hecho, su comedia más popular, *Sueño de una noche de verano*, es una comedia bucólica de enredo, con hadas y amores cruzados, que resumen el espíritu de su obra. Esta comedia de enredo shakesperiana podría considerarse un anticipo de lo que sería posteriormente la *Commedia Dell'Arte*, un género cómico popular que surge en Italia y que se extiende por toda Europa, entre los siglos XVI y principios del siglo XIX. Se mezclan elementos clásicos del teatro renacentista italiano con tradiciones carnales como las máscaras y el vestuario y la mímica. Su trama, muy simple, suele tratar un amor imposible a causa del entorno familiar y/o social (Dieterich, 2007: 79 – 80).

Ya en el siglo XVII, otro dramaturgo, en este caso francés, y también influido por la *Commedia Dell'Arte*, creará unas obras que le han valido en nuestra época ser considerado el padre de la comedia moderna. Jean-Baptiste Poquelin, más conocido como Molière, fue otro gran autor cuyas influencias principales se encuentran en los clásicos grecolatinos. En su caso, las huellas más reconocibles en su producción son las de Plauto y Aristófanes. En su obra hay una crítica a la clase burguesa y se intenta dar voz a los más desfavorecidos. Sus temas principales son la avaricia de dinero y la hipocresía, y su éxito seguía demostrando como la comedia era el género perfecto para retratar de la manera más humana posible a las clases bajas y denunciar a los que ostentaban el poder.

En el siglo XX el medio en el que la comedia ha tenido mayor importancia, así también como en el que ha habido mejores comediantes, sin lugar a duda, ha sido el cine. La comedia siempre ha sido un género para ser representado, dada la importancia del gag y del lenguaje corporal para provocar la carcajada. Así pues, tanto el cine como posteriormente la televisión, así como el teatro a lo largo de toda la historia, han tenido

más éxito para el propósito de la comedia que la novela, escrita para ser leída y no para ser representada. Buster Keaton y Charlie Chaplin, ambos con orígenes en el *music hall* y en el vodevil, son los padres de la comedia cinematográfica. Ambos alcanzaron el punto álgido de sus carreras con el cine mudo, cuando la importancia del gag y del lenguaje corporal era aún mucho mayor. Aunque Chaplin naciera en Londres, ambos desarrollaron su carrera en el periodo de formación de Hollywood. Tanto Chaplin como Keaton debutarían en un medio en plena expansión en la segunda década del siglo XX, con pequeños cortos que les harían ganar fama y aprender el oficio. Chaplin se convirtió en una de las primeras estrellas de Hollywood con el personaje de *The Tramp*, un pequeño vagabundo conocido en España como Charlot, y que apareció por primera vez el año 1914. Al igual que la comedia clásica grecorromana, las obras de Chaplin y Keaton se centran no solo en la gente común, sino en los más humildes. De hecho, el personaje de Charlot, un humilde vagabundo maltratado por todos y por todo, es la mejor representación posible de los desfavorecidos. Además, películas como *El niño* (1921), *La quimera del oro* (1925) o *Luces de la ciudad* (1931), son unas de las obras que más fielmente retratan las miserias de la época, con escenas con una fuerte carga emocional. Con *Tiempos modernos* (1936), Chaplin visionó un capitalismo salvaje y con *El gran dictador* (1940), en la que se atrevió a parodiar a Hitler, realizó no solo una de las comedias más populares de la historia sino uno de los manifiestos más importantes contra los autoritarismos de todo el mundo. Chaplin es el ejemplo que rompe con la infundada teoría de que la comedia trata sobre asuntos sin importancia y, por tanto, es irrelevante, y demuestra que la buena comedia está estrechamente ligada a la sociedad.

Tras la llegada del sonoro, que hace que el diálogo y los juegos de palabras ganen terreno a los gags creados a partir del lenguaje no verbal, la comedia sigue teniendo un lugar capital. Con la llegada del *star-system* y los inicios de lo que será la edad dorada del cine en Hollywood, nos encontramos el que será considerado primer gran maestro de la comedia en el sistema de estudios, aunque hablamos de un cineasta que (como pasará posteriormente con Billy Wilder⁷²) es capaz de moverse como pez en el agua entre diversos géneros. Erskine Lubitsch, uno de los incontables judíos que emigró a Estados Unidos procedente de su Alemania natal (antes de la llegada de los nazis al poder, en su

⁷² Uno de los primeros trabajos de Wilder en Estados Unidos fue el guion de la comedia *Ninotchka*, dirigida por Lubitsch. El filme, del año 1939, es una crítica al rígido y autoritario sistema comunista de la URSS de Stalin en contraposición a la sociedad parisina de los años de entreguerras.

caso), empezó a hacer cine mudo en su país desde muy joven, y en 1922 se mudaría a Estados Unidos. Ya en el cine sonoro se especializará en una comedia romántica de enredo, con obras como *Un ladrón en la alcoba* (1931), *Una mujer para dos* (1933) o *Ninotchka* (1939). La que podemos considerar su obra maestra, *Ser o no ser* (1942), fue realizada en plena Segunda Guerra Mundial. Narra las aventuras de un grupo de teatro polaco en una Varsovia invadida por las tropas nazis. Aprovechando el parecido de uno de ellos con Hitler (parece evidente la inspiración en *El gran dictador* de Chaplin), la compañía urdirá un plan cuando los nazis vayan a su teatro a ver una representación en honor al *Führer* para poder evitar un bombardeo aéreo. Seguimos viendo ejemplos de cómo la comedia se atreve con aquellos temas más serios que el drama muchas veces no se atreve a tratar

El que heredó el trono de Lubitsch fue Billy Wilder, también judío, aunque austríaco, que se vio obligado a emigrar a Estados Unidos tras la llegada de Hitler. Hoy en día, a Wilder se le sigue considerando el maestro de la comedia y uno de los más grandes cineastas de la historia. Capaz de dirigir obras maestras del drama y del cine negro, el género en el que más se prodigó fue la comedia, en la que hay dos películas que hay que destacar por encima del resto. La primera, *Con faldas y a lo loco* (1959), está protagonizada por un par de bribones (Jack Lemon y Tony Curtis), que se ven involucrados involuntariamente en los hechos de la Matanza de San Valentín (Chicago, 1929), por lo que se ven obligados a huir de su ciudad. Eso hace que decidan infiltrarse en una banda de jazz femenino que se dirige a Miami. Con apariencia de mujer, ambos se enamoran de una explosiva cantante (Marilyn Monroe), de la que intentarán ganarse su afecto... sin revelar su identidad. Un año después, en plena efervescencia creativa, Wilder estrenaría *El apartamento* (1960), una magistral comedia romántica con un ligero tono melancólico sobre un pobre Don Nadie, Bud Baxter (Jack Lemon) que trabaja en de las tantas oficinas en Manhattan (la primera escena recuerda en cierta manera al inicio de *Tiempos modernos* de Chaplin) sin ninguna motivación en la vida. Bud empieza a ascender en la empresa al prestar su apartamento a sus jefes como lugar de citas (“picadero”) para utilizar con sus amantes. Para su desgracia, Bud se enamora de una ascensorista de su trabajo, quien le confiesa estar enamorada de un hombre casado que ha prometido dejar a su mujer por ella. El hombre en cuestión es uno de sus jefes, a quien le da las llaves de su casa para ir con la mujer de quien está enamorado.

En la actualidad, podemos considerar a Woody Allen (aunque lleva en activo casi cincuenta años) el gran heredero de la comedia clásica cinematográfica. Allen fue de los

primeros cómicos que dieron el paso del *stand-up comedy*⁷³ al cine y, sin duda, el que más éxito tuvo posteriormente. Más allá de los clásicos cómicos, Allen reúne las influencias de los surrealistas, de Bergman o de Freud para crear un personaje maniático, neurótico y lleno de tics que en muchas ocasiones protagonizará él mismo. Entre su extensa filmografía (más de cincuenta películas), destacan *Annie Hall* (1977) y *Manhattan* (1979), dos comedias románticas rodadas en su Nueva York natal que le darían una fama internacional que todavía le dura, aunque esté en entredicho por diversas polémicas ajenas a su trabajo.

La aportación española a la matriz genérica cómica

Nos permitimos añadir un pequeño apartado dentro de la matriz genérica cómica para hablar de la aportación que ha tenido la cultura española en su desarrollo. Sin obviar figuras como el Don Juan o grandes dramas realistas decimonónicos, el papel de la literatura española (y del cine, posteriormente) ha sido clave en la evolución y el desarrollo de los géneros propios de esta matriz.

La primera gran aportación, que resulta además vital para el asentamiento y desarrollo de la novela (muchos críticos y teóricos la consideran la primera gran novela) es la que hace Fernando de Rojas a finales del siglo XVI con *La Celestina*⁷⁴ (1499), que supone además el nacimiento de uno de los géneros más destacados en la época, la tragicomedia. La obra supone un híbrido entre la obra teatral y la novela. Se trata de:

“Una obra teatral inmensamente larga, imposible de representar, pero de lectura fascinante; en su intriga se mezclan los amores, los engaños, la aventura y la tragedia. Su autor, Fernando de Rojas⁷⁵, “cristiano nuevo”, conocía bien sus clásicos. Tenía presente sobre todo a Plauto: sus criados intrigantes, sus rufianes, sus soldados fanfarrones y sus prostitutas son personajes de la España de entonces, pero robustecidos y dramatizados por reminiscencias de las comedias plautinas más atrevidas (Highet, 1949: 215 – 216)”.

Contemporáneo a Fernando de Rojas fue el autor más importante de la historia de las letras castellanas, Miguel de Cervantes, autor de un personaje, Don Quijote, al cual

⁷³ Es un tipo de comedia en el que un intérprete interactúa en directo con la audiencia, ya sea con un monólogo guionizado y cerrado o en base a interacciones con el público. Los escenarios pueden ir desde el Madison Square Garden a un pequeño bar en Cerdanyola.

⁷⁴ Pese a que este es el título con el que se ha popularizado, su título real es *Tragicomedia de Calisto y Malibea*.

⁷⁵ No entramos en la polémica sobre la autoría de la obra.

solo se le puede equiparar el Hamlet de Shakespeare. Las dos partes que componen de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 – 1615), que narran las aventuras de un cincuentón que se vuelve loco de tanto leer novelas de caballería, son la parodia más importante de la historia. Cervantes retrata la España de principios de siglo XVII con una excepcional sátira que refleja lo mejor y la peor de la condición humana con protagonistas y secundarios brillantes, y en la cual la comedia juega un papel crucial, ya que es en escenas míticas como las de la confusión de los gigantes y los molinos de viento, en las distintas percepciones de la realidad entre Don Quijote y Sancho Panza, o en su ciego amor por Dulcinea, donde lo cómico se impone de manera poderosa. Tan poderosa que dichas escenas pueden ser consideradas universales. Además de su obra maestra, cabe reseñar también a las *Novelas ejemplares*⁷⁶, una antología de relatos (similares a algunos que se hallan dentro de *El Quijote*, como las de *El curioso impertinente*) donde elementos satíricos e irónicos están muy presentes.

Poco después de Cervantes llegaría la etapa de la literatura española que más importancia tuvo a nivel internacional, la del Siglo de Oro, en la que aparecen obras tan heterogéneas como *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega (1612 – 1614), *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1616) o *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca (1637), y que como explican García Berrio y Huerta Calvo, basándose en la obra de Wardropper, se divide en tres clases: la comedia de capa y espada, la más cercana a la comedia clásica; la comedia fantástica, que sitúa su acción en un espacio arbitrario o intemporal; y el entremés⁷⁷ (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 209). Sin olvidar que el Siglo de Oro es prolífico tanto para comedias como para tragedias, cabe reseñar un género nuevo de comedia nacido en torno a este movimiento, el de la comedia nueva, que surgió en torno a la década de 1580, al combinarse las corrientes eruditas y populares de la comedia española, dando nacimiento a este género que fue considerado como un gran arte verdaderamente popular (McKendrick, 1989: 76). Como explica McKendric, los personajes que forman parte de estas obras son normalmente:

“Un par de enamorados o potenciales enamorados y algunos criados cómicos, los graciosos, que habitualmente repiten, a veces parodiándolas, las palabras y las payasadas de sus señores (...). Luego, hay personajes que dan lugar a complicaciones: figuras de la autoridad como padres,

⁷⁶ En la época, la palabra novela tenía el mismo significado que el italiano *novella*, que eran relatos largos.

⁷⁷ Era una pieza teatral cómica en un acto, que se representaba en sus orígenes entre los actos de otras obras, y que fue creada por el español López de Rueda en el siglo XVI.

maridos o hermanos, o figuras subversivas como rivales, pretendientes celosos, enemigos e incluso el Diablo (...). Cada personaje se define, al menos en el primer momento, por su papel biológico o social más bien que por su personalidad y el repertorio de personajes tiende a irse estereotipando en consecuencia: heroínas jóvenes, doncellas, galanes jóvenes y sus amigos, hombres maduros y criados varios (McKendrick, 1989: 77 – 78)”.

Los argumentos además tienden a ser complicados y repletos de acción, por tanto, comprimidos y acelerados. El amor y el honor son los temas principales. La comedia se sirve de la intriga del amor y del argumento del honor. para dramatizar un amplio abanico de aspectos del comportamiento y la experiencia humanos, y se concentra sobre todo en la exploración de las relaciones entre el individuo y la sociedad donde vive. Y, como sucedía con Cervantes (muy posiblemente influenciada por él), la ironía y el lenguaje están muy presentes en esta nueva comedia (McKendrick, 1989: 78 – 80).

Pese a la importancia del Siglo de Oro, pocos años antes apareció una de las grandes aportaciones de la cultura española al imaginario social colectivo de Occidente: la figura del pícaro. La literatura picaresca toma forma con la aparición de *El Lazarillo de Tormes*⁷⁸ (1554), cuya autoría es desconocida hasta la fecha. Con el Lazarillo se inicia una modalidad temática nueva propia de la matriz genérica cómica como es la novela picaresca⁷⁹, protagonizada por el pícaro, un personaje que se avanza al antihéroe, del más bajo estamento social (en las antípodas del ideal caballeresco presente unos años antes, cuestión sobre la que reflexionaba Cervantes) y que intenta mejorar su condición social gracias a su astucia, basándose en el engaño y la estafa⁸⁰. La novela picaresca, eso sí, suele ser moralizante, ya que se narra en primera persona, como si fuera una autobiografía, por el propio pícaro, arrepentido de sus acciones pasadas. La novela picaresca y el pícaro trascendieron la literatura española y se convirtieron en una figura popular propia de la literatura universal extendida a lo largo de los siglos, reconocida en autores como Daniel Defoe, Charles Dickens o Mark Twain.

⁷⁸ Su verdadero título es *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*.

⁷⁹ Para profundizar en la picaresca y en *El Lazarillo de Tormes* recomendamos RICO, F. (1970). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.

⁸⁰ Más allá de su importancia popular, la figura del pícaro va más allá y es reconocida especialmente a nivel social. Popularmente, se considera al pícaro forma parte de lo que podría llamarse ADN español y que, a modo de ejemplo, en los últimos años se manifiesta en casos de corrupción protagonizados por persona(je)s como Luís Bárcenas, Iñaki Urdangarin o Félix Millet.

Curiosamente, cuando en el siglo XX la novela es el género literario por excelencia, en nuestro país serán algunos de los grandes dramaturgos los que recogerán estas grandes tradiciones para seguir evidenciando las podredumbres de la sociedad española. Juan Ramón Valle-Inclán, uno de los principales humanistas que ha dado la historia española, el que moldeará un nuevo género cómico conocido como “esperpento”, que según palabras del propio autor son “ficciones puramente literarias o teatrales sobre la sociedad española, y sobre la manera de parodiar la cultura de esta sociedad; lo que significa, más concretamente, que un esperpento ha de comunicar su visión grotesca de los españoles librándose de las formas tradicionales de literatura y teatro (Cardona; Zahareas, 1982: 16)”. Como decíamos, Valle-Inclán y el esperpento retoman ese humor cervantino para retratar la sociedad de su época, y a las ideologías dominantes (ideas tradicionales, valores ético-morales, sentimientos patrióticos), mediante las cuales los españoles se han enfrentado a lo largo de los años, llegando incluso a la Guerra Civil (Cardona; Zahareas, 1982: 17).

Además de Valle-Inclán, inscrito a un género creado por él, podemos citar también a Jardiel Poncela (*Eloísa está debajo de un almendro*, 1940), y Miguel Mihura (*Tres sombreros de copa*, 1932), como grandes escritores capaces de recoger la tradición de la comedia española y reelaborarla en una de las épocas más complicadas de la historia del país.

Para acabar con la aportación española la matriz genérica cómica, debemos hablar de Luis García Berlanga, el que es posiblemente, junto a Buñuel, el cineasta clásico cuya obra ha tenido mayor repercusión e influencia en nuestros días. Buñuel recoge el guante de los dramaturgos de la primera parte del siglo XX⁸¹ y de obras propias del esperpento y la astracanada, y rueda unas películas en clave cómica que sirven para retratar lo absurdo de un país que pasaba por una de las épocas más oscuras de su historia⁸². Como el propio Berlanga afirma, pese al cierto esnobismo de muchos críticos respecto a la comedia, para él es el género ideal para reflejar la realidad: “El género de la comedia es el género más característico, dentro del que se han enmarcado algunas de las películas

⁸¹ Miguel Mihura fue junto a Juan Antonio Bardem y el propio Berlanga uno de los guionistas de *¡Bienvenido Mister Marshall!* (L. Berlanga, 1953)

⁸² Según sus propias palabras, más que la comedia cinematográfica americana, su influencia principal es la de una tradición española tanto cómica como estética (picaresca, esperpento) (Cañeque; Grau, 1993: 143). Aun así, cree que su cine “nunca ha sido tan duro como el esperpento de Valle-Inclán” y que se encuentra más cercano a “Jardiel Poncela y, especialmente, a Mihura (Cañeque; Grau, 1993: 146)”.

españolas más notables. Lamentablemente ha sido desdeñado por la crítica y por los festivales. Una de sus principales características es la de reflejar la realidad española con mucha más viveza y autenticidad que otro tipo de cine con mayor afán de trascendencia (Cañeque; Grau, 1993: 142 – 143)”.

En una constante que se repite a lo largo de los siglos, Berlanga (con la incombustible colaboración del guionista Rafael Azcona) ironiza sobre las tres grandes figuras de la sociedad española: la política, la religión y las diferentes clases sociales (Perales, 1997: 100), y la mayoría de sus películas “narran la historia de unos personajes de clase social humilde cuyo único deseo consiste precisamente en dejar de serlo (Perales, 1997: 100)”.

LA MATRIZ GENÉRICA DRAMÁTICA

A pesar de que cronológicamente es la última en aparecer y, por tanto, la que menos recorrido histórico tiene de las que forman parte de nuestra taxonomía, es la que mayor importancia tiene en las ficciones seriadas contemporáneas. Los géneros y modalidades temáticas que surgen de la matriz genérica dramática son las que tienen más presencia, y resulta altamente difícil encontrar, con la excepción de algunas comedias, alguna serie cuyo componente dramático sea escaso o inexistente. Si el audiovisual en general, y las ficciones seriadas en particular, tienen a la novela como género literario de referencia, también observamos que el crecimiento de la novela en los siglos XVIII y XIX se produce en paralelo al auge de lo dramático, tanto en la novela como en el teatro.

Si nos atuviéramos únicamente a la clasificación que hacen las Academias de Televisión, las revistas especializadas o algunos críticos televisivos, las ficciones seriadas se dividirían únicamente en dos grupos: comedias y dramas. Si bien no podemos estar de acuerdo con una clasificación tan simplista (en la que el western, la fantasía o la ciencia ficción se engloban dentro del drama), este ejemplo nos sirve para mostrar la importancia del drama dentro de la *Quality TV*.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el drama y sus diferentes modalidades temáticas son los que tienen más importancia, no solo *Quality TV* como proclamaba Thompson, sino en edad de oro de las ficciones seriadas. Al igual que la novela, género de géneros, el drama televisivo se hibrida y se camufla de tantas maneras que hace que en nuestra taxonomía debamos tener en cuenta incluso la temática de las historias.

Como ya hemos esbozado al hablar de la importancia de la novela en las narraciones contemporáneas, como género (o género de géneros) hegemónico, la matriz genérica dramática es aquella de la que surgen esas historias tan complejas en la que los autores se inmiscuyen con todo el detalle posible en los conflictos y las problemáticas de la cotidianidad. Como bien dice Bajtin, “la novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único género producido por ese mundo nuevo, y emparentado con todo con él (Bajtin, 1975: 453).

Si bien la teoría clásica de los géneros literarios, con Aristóteles a la cabeza, hablaba del drama como uno de los géneros literarios principales, debemos recordar por enésima vez que dicha clasificación hacía referencia a las historias que estaban creadas

para ser dramatizadas, es decir, representadas, en un teatro (tragedias y comedias). El drama que, más allá de la novela realista de Zola, Flaubert o Pérez Galdós, se desarrollará también en el teatro con autores como Ibsen, es un género que disecciona y se preocupa por la sociedad, mostrando todas sus debilidades con personajes comunes como Madame Bovary o el Ulises de Joyce. El drama se preocupa de mostrar la cara oculta de la sociedad pequeñoburguesa del siglo XIX y principios de siglo XX, tema que se recuperará posteriormente en el cine y que será uno de los temas principales de la *Quality TV* en los Estados Unidos, que señala de manera reiterada todo lo que el sueño americano esconde.

Tal como explica Szondi, la ruptura con la tragedia viene con la capacidad de decisión del ser humano en un mundo en que los dioses dejan de ser omnipotentes:

“El hombre, por así decirlo, entraría en el drama únicamente en su condición de congénere humano. El ámbito “intermedio” aparecería como el esencial de su existencia; la libertad y el vínculo, la voluntad y la decisión pasaron a ser el acto de “decidirse” en un sentido u otro. Su interioridad quedaría de manifiesto en forma de presente dramático en la medida que él tomase una resolución referida a su entorno. El mundo circundante quedaría supeditado a las resoluciones y la acción del hombre, no adquiriendo realidad dramática sino bajo esa especie (Szondi, 1994: 17)”.

Si las relaciones entre seres humanos y su contexto son tan complejas, si el ser humano es un ser poliédrico con diferentes caras (al que podríamos comparar, de manera metafórica, con un diamante), el buen drama debe reflejar dicha complejidad: las tensiones familiares, la vida conyugal o los problemas cotidianos. En resumen, y como explica Silva, “el novelista no se interesa solo por la psicología y las acciones de sus personajes, sino que dirige también su trabajo y su atención sobre el medio social, la localidad, la casa, las costumbres, el vestuario... (Silva, 1975: 188)”.

Es por ello por lo que las series propias de la *Quality TV*, cuyo formato seriado se inspira directamente en el folletín novelesco decimonónico, cultivado por autores como Dickens, están tan ligadas al drama. Más allá de la hibridación genérica como característica principal de la época, las ficciones seriadas nos muestran de manera constante conflictos familiares (*Six feet under*, *Sons of Anarchy* (FX 2008 - 2014)), los problemas de la vida conyugal (*The Americans* (FX, 2013 – 2018), *The Crown*) y, especialmente, a personajes tipo ambiguos, que nos colocan en una posición incómoda para valorar sus actos (*The Soprano*, *Mad Men*).

Aunque la matriz genérica dramática sea dominante ahora en las ficciones seriadas, lo ha sido en el cine a lo largo de toda su historia. Sería tarea imposible el resumir la historia del drama cinematográfico, así que nos detendremos en aquellas obras y aquellos autores que, a nuestro juicio, han tenido gran importancia para el desarrollo de la matriz genérica dramática dentro del medio cinematográfico

Superada la etapa del protocine de Edison, los Lumière y Méliès, el primer verdadero impulsor del medio fue el estadounidense D. W. Griffith, que revolucionaría el medio con largometrajes como *El nacimiento de una nación* (1915), del que hablaremos en la matriz genérica épica e *Intolerancia* (1916). Griffith fue pionero en el uso de varias técnicas que marcarán la historia del audiovisual. Su huella, que pasa desapercibida, se puede contemplar en cualquier película, ficción seriada, anuncio, videojuego, videoclip, etc. Con técnicas como el fuera de campo, el montaje paralelo (técnica que perfecciona de su maestro Edwin Porter) o el *flashback*, Griffith es capaz de convertir al cine en un elemento perfecto para el desarrollo de historias dramáticas. Con *Intolerancia*, Griffith rueda un drama con tintes épicos (al igual que *El nacimiento de una nación*), en el que se desarrollan cuatro líneas argumentales distintas en cuatro épocas distintas (la antigua Babilonia; poco antes de la muerte de Jesús; la Francia de finales del siglo XVI; la Estados Unidos de la época) que tienen como nexo común la persistente intolerancia que demuestra el ser humano hacia ellos mismos a lo largo de la historia, y las consecuencias desastrosas que ello conlleva.

Si Griffith dio el primer impulso al medio, podemos decir que el definitivo lo recibe en una Alemania que acaba de salir derrotada de la Primera Guerra Mundial y que está a punto de adentrarse en el abismo. De hecho, casi todos los talentos que deben abandonar el país, muchos de ascendencia judía (Murnau, Lang, Lubitsch, etc.), serán los que harán de Hollywood lo que es hoy día. El expresionismo alemán fue un movimiento que, pese a iniciarse como un movimiento de las artes plásticas, se trasladó inmediatamente a otros campos. Las grandes obras maestras del cine mudo europeo se grabarán en Alemania en un periodo que va del 1919 (*El gabinete del Dr. Caligari*, R. Weine) al 1931 (*M. El vampiro de Dusseldorf*, F. Lang). Se trataba de un cine en el que se deformaba la realidad con elementos, maquillajes y, especialmente, iluminaciones exageradas, que ofrecían una impresión similar a la de las pinturas, lo que servirá para impulsar géneros como el terror y la ciencia ficción, como veremos posteriormente. Es un cine que, en definitiva, refleja la etapa de incertidumbre que vive el país con un películas siniestras y enigmáticas. Será uno de los directores de esta ola, F. W. Murnau el

director de *Nosferatu* (1922), el que rodará, ya en Estados Unidos, el último y quizás mejor largometraje del cine mudo, *Amanecer* (1927) un drama que explica la historia de un hombre de campo felizmente casado cuya vida se ve trastocada por la llegada de una vecina de la ciudad de la cual se enamora. Fue, además, una de las primeras películas que incorporaría banda sonora, un recurso de vital importancia en el audiovisual para subrayar o acentuar las emociones que las imágenes producen en el espectador.

Después de Griffith, es posible que no haya habido nadie con mayor influencia en cuanto al desarrollo técnico del medio como Orson Welles. Su gran obra maestra, y considerada por muchos críticos y teóricos la mejor película de toda la historia, *Ciudadano Kane* (1941), supuso una revolución técnica por el uso de la profundidad de campo y el uso de *travelings*. Además, supone una revolución narrativa por el empleo de varios narradores y por acabar con el tradicional modo de explicar historias a través de una narración lineal y cronológica. *Ciudadano Kane* explica la historia de un magnate del mundo de la comunicación (inspirado en William Randolph Hearst) que muere en su mansión de Florida tras pronunciar una última palabra: *Rosbeaud*. A partir de esta impactante escena inicial, Welles reconstruye la vida de Charles Foster Kane a partir de los testimonios y los recuerdos de un periodista encargado de investigar el gran misterio de qué o quién es *Rosbeaud*. Los *flashbacks* narran la historia de un niño pobre que tiene la suerte de que su madre adquiere unos terrenos en los que se descubre una inmensa mina de oro. Tras hacerse con el control de sus bienes con apenas veinticinco años, entra en el negocio de los medios de comunicación y se convierte en una de las personas más poderosas del mundo. Pese a todo, no es feliz, y *Rosbeaud* no es más que un trineo que tuvo en su pobre infancia, la única época de su vida en que realmente conoció la felicidad.

Será el cine europeo el que mejor desarrollará el género dramático en la segunda mitad del siglo XX, cuando el cine ya era el medio artístico más destacado. El cineasta que mejor supo trasladar la esencia del drama teatral burgués de finales del siglo XIX, el de Strindberg e Ibsen, fue el también sueco Ingmar Bergman. Capaz de aunar influencias muy diversas (los propios Strindberg e Ibsen; la religión luterana; el psicoanálisis) para crear un mundo propio, el cine de Bergman se caracterizará por películas que narran el proceso de descubrimiento de los personajes de su propio yo interior. Con el uso de planos de larga duración y diálogos lentos para favorecer a la reflexión del espectador, el cine de Bergman ha sido alabado hasta la extenuación por la crítica y por gran parte del público, aunque su característico montaje y unas tramas que exigen la máxima atención para no perderse hace que sea muy difícil de seguir para el espectador contemporáneo

(acostumbrado a planos cada vez más rápidos y tramas cada vez más simples). Si hay una película que resume el cine de Ibsen esta es *Persona*⁸³ (1966), una película que explora la relación entre una enfermera y su paciente, y que trata, en menos de hora y media, temas como la búsqueda interior y la dualidad interior, así como temas no culturales que en la década de los sesenta eran muy delicados, como el aborto y el lesbianismo. Bergman será uno de los cineastas más influyentes de la historia (Woody Allen o David Lynch), y sin su obra sería imposible el que ha sido, probablemente, el movimiento cinematográfico más importante que ha existido: el de la *Nouvelle Vague*.

También fuera de Hollywood, uno de los cineastas que mejor ha sabido reinterpretar los mitos occidentales y llevarlos a su propio terreno ha sido el director oriental más célebre, Akira Kurosawa, que adapta obras de Shakespeare y tiene influencias en la Grecia clásica. Utiliza estas influencias ajenas a su cultura para llevarlas a su terreno y a su país, y crear una cinematografía muy personal. A causa de sus influencias shakesperianas y de los grandes trágicos de la Antigua Grecia, en su obra hay un trasfondo trágico innegable. Sin embargo, Kurosawa se valió de estas influencias para construir unos dramas que ponían la llaga en los problemas de la sociedad japonesa de su época. Quizás la obra que mejor refleja su trabajo es *Rashomon* (1950), una película situada en la Japón de la época de los samuráis (s. XII), que narra el asesinato de un samurái a través de cuatro testimonios totalmente subjetivos: el asesino, la esposa del samurái, el samurái (a través de una espiritista) y un testigo. Al igual que la Alemania de la década de los veinte, Japón es un país desolado y pesimista tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial, y eso se refleja en un cine que resalta esa angustia.

Tras este repaso a algunas de las obras más destacadas en la evolución del drama en el cine, debemos mostrar ahora algunas de las obras dramáticas más destacadas producidas en la televisión en épocas previas a la de la *Quality TV*, cuando hablábamos solamente de series de televisión.

Antes de la década de los ochenta, en la que se ponen las bases de la época actual, la televisión era vista para los críticos y especialistas como puro entretenimiento para las masas y para los profesionales como el trampolín para llegar al cine, donde se encontraba el verdadero arte. Pese a ello, encontramos algunos productos de calidad que merecen ser

⁸³ El título original es en castellano.

destacados. Eso sí, en los tres encontramos dos elementos comunes: el primero es que son miniserias, y el segundo es que son adaptaciones literarias de obras de prestigio.

La primera en aparición es la que hoy día sigue siendo considerada una serie de culto, con una de las malvadas más poderosas que ha dado la televisión: *I Claudius* (BBC, 1976). La miniserie de la BBC se avanzó unos años a la apuesta por la calidad en la pequeña pantalla de algunos autores estadounidenses, con mítica adaptación de la novela homónima de Robert Graves. La serie inglesa se centraba en las falsas memorias del emperador Claudio, en el que se explican uno de los periodos más lúgubres de la historia de la Antigua Roma, llena de conspiraciones, momentos violentos y *cliffhangers* al final de cada episodio para mantener en vilo a la audiencia (De la Torre, 2016: 316 – 317).

Ese mismo año la cadena NBC adaptó otro drama literario de un autor de prestigio como Irwin Shaw, y con *Rich Man, Poor Man* (ABC, 1976), adaptaba la historia de dos hermanos cuyas decisiones los habían llevado a tener vidas muy distintas: uno, de carácter emprendedor se había convertido en un empresario de éxito que además tuvo una exitosa carrera política, y el otro, que acabó confiando en su habilidad como boxeador como forma de ganarse a vida, envuelto en el crimen organizado:

“Los dos personajes eran la cara oculta de la misma moneda, es decir, de un mismo contexto familiar y socioeconómico, y también de dos actitudes vitales asociadas con la consecución del sueño americano. Pero la miniserie evitaba hacer trazos simples y mostraba luces y sombras de ambos lados, el del ganador y el del perdedor, resaltando finalmente los valores humanos como una riqueza mayor que el dinero (De la Torre, 2016: 296)”.

Pocos años después de *I Claudius*, en el Reino Unido se volvió a rodar una miniserie de época de una calidad mucho mayor a la común en la época. *Brideshead Revisited* (ITV, 1981) fue la adaptación de la obra de Evelyn Waugh protagonizada por un oficial del ejército británico que a finales de la Segunda Guerra Mundial recuerda todo lo asociado a Brideshead, una mansión abandonada. Se transporta al espectador al periodo de la Inglaterra eduardiana, en una retrospectiva nostálgica de la época y de un estilo de vida perdido que ha sido llorado en múltiples ocasiones en los dramas de época (De la Torre, 2016: 315). En la serie, además, aparecían actores británicos ilustres como Jeremy Irons o Lawrence Oliver.

Como apuntan los críticos y los teóricos, lo que hemos llamado edad de oro de las ficciones seriadas se inicia el año 1999 con la aparición de *The Sopranos*. Pero antes de que las historias de un capo italoamericano cambiaran para siempre la historia de las ficciones seriadas, hubo una serie en los años ochenta, y que hemos mencionado de

pasada, que puso las bases para la posterior revolución. Hablamos de *Hill Street Blues*, de Steven Bochco y Michael Kozoll, en la que aparecía como guionista de algunos de sus episodios Mark Frost, que poco después desarrollaría, junto a David Lynch, *Twin Peaks*, anticipándose así a otra de las características de la *Quality TV*, el concepto de autor.

Hill Street Blues es un drama policíaco en la que la historia de los personajes tiene más importancia que el género policial por sí mismo. En la serie encontramos un reparto coral y temporadas que desarrollan varios arcos argumentales a lo largo de cuatro o cinco episodios como máximo, algunos de forma continua, algunos narrados en paralelo y algunos solapándose (De la Torre, 2016: 340 - 341). Vemos así, como la estructura que mezcla tramas episódicas con otras de largo alcance⁸⁴ es anticipada también por este drama policial de la década de los ochenta poco conocido por el gran público de nuestros días.

También en la década de los ochenta⁸⁵, a raíz del éxito de crítica (que no de público) de *Hill Street Blues*, aparece otro drama, en esta ocasión médico, también con un reparto coral y con tramas episódicas y de larga duración que se solapan entre ellas. *St. Elsewhere* anticipa también una de las características principales de la *Quality TV*, el interés por las cuestiones sociales y una acorde ambientación realista, temas con los cuales años más tarde David Simon crearía su obra maestra *The Wire*. La serie creada por Joshua Brand y John Falsey está situada en un hospital que cuenta con un equipamiento técnico muy limitado y al que llegan los pacientes con menos recursos, después de haber sido rechazados por otras instituciones (De la Torre, 2016: 346).

⁸⁴ Esta mezcla, que constituye uno de los pilares básicos de las series de *Quality TV*, fue ideada por Roy Huggins en *The Fugitive* (ABC, 1963 - 1967).

⁸⁵ Cabe destacar, dada la innegable importancia de HBO en la época que estudiamos, que la primera serie de televisión que produce fue en esta década. En 1983, y en coproducción con el canal británico ITV, realizan *Philip Marlowe, Private Eye* (HBO/ITV, 1983 – 1986). Eso sí, la serie se encuentra muy alejada del universo de *Hill Street Blues*, ya que se trata de una serie sin continuidad entre sus episodios, ya que adaptaba algunos de los relatos cortos de Phillip Marlowe).

LA MATRIZ GENÉRICA TRÁGICA

Al igual que sucede con la matriz genérica cómica, las narraciones propias de esta matriz genérica forman parte de aquello que los teóricos han denominado “género dramático” (Aristóteles, Hegel) o “géneros teatrales” (García Berrio, Huerta Calvo), al ser obras que, en su origen, y posteriormente en el mayor de los casos (mucho más la tragedia, cuyo peso en la literatura, el cine las ficciones seriadas ha sido menor) son creadas para ser representadas delante de unos espectadores.

La tragedia, que es el género por antonomasia de “lo trágico”, nace a partir de una forma simple como el ditirambo, tal como explica Aristóteles en su *Poética*, que era un himno que se entonaba en las fiestas dedicadas a Dionisio, y en el que un solista y un coro iban alternando. Las primeras tragedias se desarrollaron, por tanto, a partir de la improvisación de algunos ditirambos, de lo que surgieron lo que fueron una especie de dramas satíricos, en los que están las raíces de las tragedias que, especialmente a partir de Esquilo⁸⁶ (525 a.C. – 456 a.C.), ganarían verdadera fama en la Atenas del siglo V a.C. (Bushnell, 2005: 25). Según la definición aristotélica, la tragedia es la “imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separa cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 206)”.

A partir de esta definición, y siguiendo la línea que marcan García Berrio y Huerta Calvo, creemos que las características más importantes de las historias que surgen a partir de esta matriz son “la gravedad de la acción, la nobleza de los personajes e, incluso, la noble intención que anima su objetivo (García Berrio; Huerta Calvo, 1992: 206)”. Sí que es cierto que, a raíz de la evolución del género a lo largo de la historia, la preponderancia de una u otra característica variará. No es el mismo personaje Edipo que Hamlet, por muy inspirado que esté el segundo en el primero. Y no tiene la misma nobleza, por ejemplo, Lady Macbeth que Medea, ya que la maldad de la segunda puede ser justificable dentro de la ficción.

⁸⁶ “The surviving titles of tragedies attributed to him number about sixty, of which may well have been about myths involving Dionysius (Athamas and Toxotides), and seven certainly were: *Edonians*, *Bassarids*, *Neaniskoi*, *Bacchae*, *Pentheus*, *Semele*, and *Xantrai* (“Wool-carding Women”). The only certainly attested Aeschylean trilogy on Dionysiac theme, consisting of *Edonians*, *Bassarids*, and *Neaniskoi* (Bushnell, 2005: 28)”.

Es muy importante a la hora de hablar de “lo trágico”, y en especial de la tragedia griega de Esquilo, Sófocles y Eurípides, mencionar al mito. Hasta la aparición de la tragedia ninguna poesía había utilizado simplemente el mito para la expresión de una idea (Jaeger, 1962: 236). El mito estaba en la base del 99% de las tragedias escritas, muchas de las cuales volvían y revolvían a un mismo tema (Bushnell, 2005: 163). Así pues, las grandes creaciones trágicas (de *Antígona* a *Medea*), encuentran su base en mitos orales que habían sido transmitidos de generación en generación y que al llegar una época concreta son adaptados según la forma del nuevo género⁸⁷. Por tanto, en la conexión del mito y la tragedia podemos descubrir el poder de esta última. Si los mitos se ocupan de los grandes temas del ser humano, y han sido siempre los mismos (Campbell, 1988: 53), la tragedia es, por tanto, el género que mejor se ocupa de las grandes problemáticas que nos surgen por el hecho de ser humanos. La sentencia de Campbell, junto a otra muy parecida de Steiner, nos dan la clave sobre el porqué de la vigencia de las tragedias griegas en nuestra época, así como del poder de tragedias contemporáneas, ya sean en el cine, la televisión, la literatura o el teatro. Tal como explica Steiner: “los mitos griegos contienen en código ciertos primarios enfrentamientos biológicos y sociales registrados en la historia del hombre, perduran como un legado vivo en el recuerdo y el reconocimiento colectivos (Steiner, 1984: 226)”.

Sin la existencia de un autor de referencia en Roma a la altura de Virgilio o Plauto (aunque si hemos de destacar a algún autor, sería Séneca), pasarán varios siglos hasta que el teatro isabelino vuelva a poner la tragedia en el centro cultural, y marque uno de los momentos más importantes de creación y transmisión del género (Bushnell, 2005: 289). Hablamos de Kyd, de Marlowe y, por supuesto, de Shakespeare. Dichos autores retoman la inspiración grecolatina (principalmente, además de crónicas de hechos históricos en la Europa medieval) para crear tragedias que beben de las de los grandes clásicos, pero que presentan a la vez diferencias muy notables. Hablamos de un lenguaje literario, donde, por ejemplo, desaparece el coro; personajes que ya empiezan a evolucionar de los arquetipos y los estereotipos de la tragedia y la epopeya griega hacia el personaje tipo del drama decimonónico; villanos legendarios (Otelo, Lady Macbeth, etc.); narraciones en

⁸⁷ Sirva este ejemplo para ilustrar cómo a lo largo de la historia, todas las grandes creaciones literarias, cinematográficas y, en el caso que ocupa nuestro estudio, ficciones seriadas, encuentran sus raíces en mitos y narraciones muy anteriores. No es un fenómeno propio de nuestra época, sino que ya lo encontramos en la Atenas de Pericles.

las que no solamente encontramos a personajes pertenecientes a la aristocracia, como sucedía en la tragedia grecolatina, sino también a personajes (muy recurrente el bufón) que pertenecen a las clases bajas, que solamente era posible encontrarlos, en el caso del teatro grecolatino, en las comedias (Bushnell, 2005: 289).

Otro momento importante es el de la tragedia romántica, especialmente la alemana. El romanticismo es un movimiento artístico en el que se retoman los temas, los motivos y los mitos del arte clásico. Así pues, al ser la matriz genérica trágica aquella en la que mejor encaja el mito⁸⁸, tendrá un papel muy destacado en el romanticismo literario. Y si hablar de la tragedia isabelina era hablar de Shakespeare, hablar de la tragedia romántica es hablar de Goethe.

Situada en el tiempo en un periodo que va de la segunda parte del siglo XVIII al primer tercio del siglo XIX, este movimiento liderado por Goethe cuenta además con autores como Lessing, Schiller, Kleist o Büchner (Bushnell, 2005: 435). La tragedia romántica alemana se puede leer como un movimiento que revisa la *Poética* de Aristóteles, que tras un periodo en el que el clasicismo francés vuelve a utilizarla de manera canónica (Bushnell, 2005: 436). Si bien es cierto que el romanticismo es el retorno al mito, también es cierto que, como hemos comentado en el primer punto de este capítulo, por lo que hace a la teoría de géneros, se opta por una teoría que recoja la hibridación genérica en contraposición a la clásica tripartición de Aristóteles y Horacio.

Para acabar de hablar de la tragedia en un sentido propiamente teatral, más cercanas a nuestros días encontramos tragedias de inspiración clásica que, de alguna forma, ya se encuentran muy influidas por la matriz genérica dramática, que a partir de la novela realista pasa a influenciar el conjunto de las narraciones contemporáneas. Ibsen fue, probablemente, el dramaturgo más destacado desde Goethe. Se le conoce como el padre del drama moderno, además de ser pionero en denunciar en sus obras la situación de las mujeres (Bushnell, 2005: 435).

Por lo que hace a narraciones cinematográficas y televisivas, nos resulta difícil encontrar tragedias propiamente dichas⁸⁹. Como ya hemos explicado anteriormente, hay dos factores fundamentales. Por un lado, la hibridación genérica propia de nuestra era y

⁸⁸ Recordamos aquí como Frye hace una distinción entre el mito, en el que el héroe es superior a los hombres y a la naturaleza (un Dios), y la tragedia, donde el héroe es un líder, superior al resto de los hombres, pero no al medio natural, y está sujeto a la crítica social (Frye, 1977: 53 – 54).

⁸⁹ Es el motivo por el cual no podemos considerar a la tragedia puramente dicha como un género propio de la edad de oro de las ficciones seriadas.

de las ficciones televisivas seriadas. Por el otro, el dominio de las narraciones que surgen de la matriz genérica dramática, al ser el más cercano a nuestros días y que se desarrolla en paralelo a la novela. Dicho esto, lo trágico no ha desaparecido. Es muy común encontrar rasgos trágicos en películas y series en los últimos años. Resulta fácil destacar una: la trilogía de *El Padrino* de Francis Ford Coppola, que se basa en la novela de Mario Puzo y que nos cuenta la historia de una de las familias mafiosas con más poder en Nueva York. Un drama lleno de matices inspirado en *La Orestíada*, trilogía formada por las tragedias *Agamenón*, *Las coéforas* y *Las Euménides*, firmada por Esquilo. *El Padrino* (F. Ford Coppola, 1972) y *El Padrino II* (F. Ford Coppola, 1974) son consideradas dos de las mejores películas de todos los tiempos, y son las que han definido el cine sobre la mafia. Sin embargo, considerarla una saga sobre gánsteres o sobre la mafia neoyorquina sería quedarse muy cortos. Se trata de uno de los dramas familiares, sin importar el medio artístico, más importantes de toda la historia, donde la ascendencia trágica es fundamental: Michael Corleone, el personaje interpretado por Al Pacino, es un joven recién casado que pese a sus intentos por alejarse de los negocios de su familia y de su padre Don Vito (Marlon Brando), no puede más que asumir la sangre que corre por sus venas y aceptar el destino trágico que eso provocará.

Sería tan incorrecto hablar de la tragedia en el sentido más estricto como un género propio de la *Quality TV* como negar la influencia que tiene en muchos de sus dramas. Así pues, algunas series que forman parte de modalidades temáticas de las que hemos hablado, como puede ser el género negro, beben de la tragedia; series que tienen en el ascenso y la caída el tema principal; o series (cuya cantidad es muy elevada) que se inspiran en el universo shakesperiano, y tienen, por tanto, su raíz en dichas tragedias.

El ejemplo más claro que encontramos de tragedia o, por lo menos, el que creemos más se acerca a la tragedia clásica, es el de la serie *Sons of Anarchy*, “una serie de un club de moteros que sabía mezclar con maestría diversos arcos argumentales y que se distinguió por sus escenas explosivas y por unos diálogos bien escritos (...). Su creador, Kurt Sutter, se apoyaba en Hamlet para construir un conflicto familiar núcleo de la ficción (De la Torre, 2016; 577). En realidad, se trata de un drama familiar en el cual el peso trágico (eso que llamamos “lo trágico”), como sucedía con la trilogía de Coppola, está muy presente⁹⁰.

⁹⁰ Esta serie sirve como ejemplo para mostrar que nuestra propuesta taxonómica, a pesar de ser lo más completa y representativa posible, no puede abarcar todo, y esta serie no encontraría ningún género o

Más allá de esta ficción centrada en un club de moteros, y dentro de la época que estudiamos, encontramos series muy destacadas que podrían, en parte, considerarse tragedias. Entre ellas, *Breaking Bad*, que narra el ascenso y la caída de uno de los personajes de ficción más populares de la historia de la televisión, o *House of Cards*, un drama político (con un final abrupto provocado por el despido del protagonista, Kevin Spacey, a causa de un escándalo de abusos sexuales) en el que el universo shakesperiano está muy presente, y que narra el ascenso de un matrimonio *macbethiano* al poder más absoluto.

modalidad temática en la cual pueda encajar. Sería un drama familiar con reminiscencias de la tragedia clásica y al que se le da un tratamiento y tono de acción, situada en un club de moteros.

LA MATRIZ GENÉRICA ÉPICA

Como ya hemos esbozado al inicio de este capítulo, la epopeya es uno de los grandes géneros que aparece señalados en la *Poética* aristotélica, y que el autor diferencia respecto al drama (comedia y tragedia), en tanto a que el poeta narra en su propio nombre o asumiendo personalidades diversas (Silva, 1975: 161). Conviene resaltar dicha afirmación, pues esto significa que en las primeras epopeyas encontramos el origen de la novela, el cine y las series propias de la *Quality TV*. De hecho, en la propuesta taxonómica de García Berrio y Huerta, “dos son las formas básicas de este grupo (géneros épico-narrativos): la epopeya y la novela, considerada esta, metafóricamente, como la epopeya de los tiempos modernos⁹¹. A ambas las caracteriza el hecho de ser narraciones de algún acontecimiento con un propósito de abarcar una serie total de sucesos (García Berrio; Huerta, 1992: 167)”. Las historias épicas primitivas, aunque lleguen a nuestros días transcritas en papel, son historias (normalmente extensas) en las que un narrador se situaba delante de un auditorio para contar algo que ha sucedido: “La expresión lingüística de lo épico es, evidentemente, el pretérito, que presenta lo que se narra cómo pasado, es decir, como inmutable, fijo (Kayser, 1954: 460).” Es por ello por lo que el propio Aristóteles hablaba de la épica como un modo narrativo.

En su obra *Interpretación y análisis de la obra literaria*, J. W. Kayser habla de tres elementos creadores del mundo, y que representan por ello los elementos estructurales de las formas épicas: personaje, espacio y acontecimiento (Kayser, 1954: 471):

“El acontecimiento que rige la estructura es la cólera de Aquiles, desde su causa hasta el restablecimiento de la honra del héroe, y la venganza de la muerte de Patroclo, víctima involuntaria de aquella cólera. Este acontecimiento permite que cobren vida los personajes, y, con la ayuda de motivos que desvían y retardan la acción, hace también posible que se abra un vasto mundo, como conviene a una obra épica. A través del acontecimiento, la obra adquiere principio, medio y fin, totalidad y redondeamiento (Kayser, 1954: 477)”.

Históricamente, la primera gran matriz genérica que aparece es el épico, y las dos grandes epopeyas sobre las que se cimientan la literatura occidental son *La Odisea* y *La*

⁹¹ O como expresa Kayser: “A la narración del mundo total (en tono elevado) la hemos llamado epopeya; a la narración del mundo privado en tono privado la llamamos novela (Kayser, 1954: 481)”.

*Ilíada*⁹². Según considera Jaeger “el más antiguo testimonio de la antigua cultura aristocrática helénica es Homero, si designamos con este nombre las dos grandes epopeyas: *la Ilíada* y *la Odisea*. Es para nosotros, al mismo tiempo, la fuente histórica de la vida de aquel tiempo y la expresión permanente de sus ideales (Jaeger, 1962: 21)⁹³”. Ambas obras guardan relación con la guerra de Troya, y las dos tienen a sus héroes épicos, que se convierten en referencia de los dos grandes tipos de héroes que habrá.

En *La Ilíada* (s. VII a.C., aprox.), Homero narra la cólera de Aquiles durante los últimos días de la guerra de Troya, que duraba ya diez años. Aquiles es el mejor y más valiente de los soldados griegos, pero decide dejar de luchar por su rabia contra Agamenón, quien le arrebató a Criseida, su esclava, para retornársela a su padre, ya que un adivino había vaticinado que la peste que asediaba a los griegos no acabaría hasta que esto sucediera. Sin la presencia de Aquiles, la guerra parece decantarse hacia el lado troyano, pero la muerte de Patroclo a manos de Héctor, hijo del Rey Príamo de Troya, hace dirigir su cólera hacia los troyanos. Aquiles se venga matando a Héctor y llevándose su cadáver al campamento griego, pero los ruegos de su padre, que le hace una ofrenda a Aquiles para que le deje recuperar el cuerpo de su hijo, surge su efecto, y Aquiles le da a Príamo once días para los funerales de su hijo, y retomar la guerra posteriormente. Es, por tanto, una obra en la que destacan temas como el honor, la palabra, la dignidad y la valentía. Hay un héroe que destaca entre todos, Aquiles, que encarna el ideal de héroe valiente y noble, capaz de liderar con su entrega a todo un ejército. Cabe reseñar también, que los dioses tienen una presencia destacada en la guerra, ya que cada uno apoya a uno de los bandos. De hecho, en uno de los últimos cantos (XX), Zeus da permiso a los dioses para intervenir libremente en la batalla. Atenea, diosa de la guerra, protege a Aquiles.

La Odisea (s. VIII a. C., aprox.) se inicia poco después del fin de la guerra de Troya, ganada por los griegos, y está protagonizada por uno de los héroes que aparecía en *La Ilíada*: Odiseo. Narra las dificultades en el viaje de vuelta a casa de Odiseo para encontrarse con su amada Penélope. Tras diez años de guerra tardará otros diez años para volver a su amada Ítaca. En un acto de soberbia en contra de Poseidón tras la maniobra del caballo de Troya que lleva a los griegos a ganar la griega, el dios del mar, enfurecido

⁹² No obstante, la que se considera obra más antigua de toda la historia es la *Epopeya de Gilgamesh*, una narración arcadia que narra episodios en la vida del Rey Gilgamesh, y que influenciará a Homero y a algunos episodios del *Antiguo Testamento* como el del diluvio universal.

⁹³ En la misma línea se expresa Curtius: “El héroe fundador de la literatura europea es Homero (Curtius, 1948: 35).

con Odiseo, se encarga personalmente de que no vuelva jamás a Ítaca, y pone en su camino múltiples trampas para que jamás vuelva a encontrarse con su esposa. Ayudado por su propia astucia y por Atenea, también diosa del ingenio, es capaz de sortear todo los obstáculos que Poseidón le prepara en el camino (cantos de sirenas, cíclopes, hechiceras o uno de los grandes temas de la literatura universal, el descenso a los infiernos), y regresa a Ítaca en apariencia de mendigo, hasta que su niñera lo reconoce por una cicatriz y lo reúne con su hijo Telémaco, que había estado luchando durante años contra todos los pretendientes de su madre que querían heredar su trono y que estaban acabando con sus recursos. Con la inestimable ayuda de Atenea, ambos acaban con los pretendientes y Ulises puede reencontrarse con Penélope y volver, veinte años después, a reinar Ítaca. En esta obra, Ulises encarna al héroe astuto, aquel que no tiene necesidad de ser el más fiero ni el más valiente para poder ganar una guerra con su ingenio. Encontramos los temas inherentes al género épico como la valentía, la lealtad y la nobleza, aunque destaquen otros temas como el amor eterno y, principalmente, el ingenio.

Según Jaeger, que destaca que el hecho de Homero se convierta en “maestro de la humanidad entera” demuestra la capacidad del pueblo griego para llegar “al conocimiento y a la formulación de aquello que a todos nos une y a todos nos mueve (Jaeger, 1962: 51)”. En la epopeya nos encontramos con una dualidad muy particular:

“Toda acción debe ser considerada, al mismo tiempo, desde el punto de vista humano y desde el punto de vista divino (...). La intervención de los dioses en los hechos y los sufrimientos humanos obliga al poeta griego a considerar siempre las acciones y el destino humanos en su significación absoluta, a subordinarlos a la conexión universal del mundo y a estimarlos de acuerdo con las más altas normas religiosas y morales (Jaeger, 1962: 63)”.

No hemos de olvidar otra gran epopeya de la Antigua Grecia que, sin ser tan importante en fundamentación de la cultura occidental, supone una evolución respecto a la obra homérica. En los *Trabajos y Días* (s. VII a.C., aprox.), Hesíodo muestra que el heroísmo no tiene por qué ganarse solamente en el campo de batalla, y que puede conquistarse con la lucha tenaz y silenciosa que el trabajador libra contra la tierra y sus elementos (Jaeger, 1962: 67). Además, en la *Teogonía* (s.VII a.C., apox.), Hesíodo hace algo que Homero simplemente apunta: el intento de interpretación de algunos mitos desde el punto de vista de una concepción del mundo (Jaeger, 1962: 73).

Sin duda, la cultura griega tuvo mucha más importancia en la matriz genérica épica para la tradición occidental, al encontrar allí su origen y sus primeros cambios. Sin embargo, será un poeta romano quien siglos después recogerá la tradición homérica para

crear una de las grandes epopeyas de la literatura universal⁹⁴. Curiosamente, Virgilio escribió *La Eneida* (s. I a.C.) por encargo de Augusto, para glorificar su imperio y otorgarle un origen divino. La obra se inicia con Eneas, un héroe de la guerra de Troya (que aparece en *La Ilíada*) abandonando la ciudad tras la victoria de los griegos. Aunque el destino le aguarda una nueva y gloriosa patria (Italia), Juno, furiosa con los troyanos, trata de desviar la flota de su destino. Así, Eneas vagará durante siete años hasta que es acogido en Cartago por la reina Dido. Esta se enamora de Eneas por mediación de Venus y Cupido, y tras su marcha (pues su destino le aguarda), lo maldice a él y a toda su estirpe⁹⁵. Cuando llega con los troyanos a Italia el rey Latino los recibe y lo promete con su hija Lavinia, pues ya había sido profetizado. El otro pretendiente de Lavinia, Turno, líder de los rútilos se rebela contra la decisión de Latino. Se produce una lucha entre ambos pueblos del que sale vencedor Eneas. Con la obra se relaciona a Augusto con Venus, ya que esta es la madre de Eneas, antepasado del propio Augusto.

En la Edad Media, “el espíritu caballeresco-feudal, animado por el impulso de las primeras nacionalidades da nacimiento a la epopeya medieval o cantar de gesta (García Berrio; Huerta, 1992: 172)”. Vemos así, como desde la antigua epopeya (que narra las gestas del ejército griego o explica los orígenes divinos del Imperio Romano), pasando por el cantar de gesta, y llegando posteriormente a la épica cinematográfica, las historias que aparecen a partir de los diversos géneros de esta matriz tienen un vínculo muy estrecho con las naciones. Si la epopeya es un género mayor, el género de los dioses y los aristócratas, sus historias son las ideales para explicar los orígenes de un pueblo y las hazañas de los héroes que lo defienden. Así pues, en la Edad Media, nos encontramos con tres grandes epopeyas que narraban las gestas o hazañas referidas a un individuo en el que se depositan las virtudes heroicas de un pueblo o raza (García Berrio; Huerta, 1992: 172). Hablamos de Beowulf en Inglaterra, de Roland en Francia y de El Cid en España.

El primero de ellos, el *Beowulf*, es un cantar de gesta escrito en inglés antiguo, de autoría anónima y cuya fecha de escritura se desconoce (podría situarse entre los siglos VII y XII), protagonizada por el héroe godo que da nombre al poema. Aunque se trate de uno de los textos capitales de la literatura anglosajona, narra las historias de un héroe

⁹⁴ La obra tiene dos partes bien diferenciadas: entre los Libros I y VI se narran las aventuras de Eneas hasta llegar a Italia, inspirándose en *La Odisea*. En la segunda, entre los Libros VII y XII, se narran las conquistas de Eneas en Italia, inspirándose en *La Ilíada*.

⁹⁵ Se justifica así la beligerancia entre Roma y Cartago y las guerras púnicas.

gauta o godo, y se sitúa en la Escandinavia de, aproximadamente, el siglo V. En su juventud, Beowulf acude en ayuda de los jutos o daneses, que sufren el acoso del ogro Grendel. Tras matarlo, se enfrenta a su terrible madre, mucho más fiera, y a la que también consigue derrotar con su tesón. En la segunda parte de la obra nos encontramos a un Beowulf anciano, que ha reinado durante cincuenta años, y que se ha de enfrentar junto a su sobrino a un dragón, misión en la cual morirá, después de confiar el reino a su sobrino. Vemos aquí, en su máxima expresión, un elemento cuya relación con la epopeya es también muy estrecha: lo sobrenatural⁹⁶. Si en las epopeyas antiguas, todo lo sobrenatural venía dado de la mitología grecorromana (Highet, 1949: 235), en el *Beowulf*, se encuentran elementos de la mitología escandinava, y aparecen motivos como el dragón y la espada que serán años después capitales en la creación de un género híbrido de la épica y el drama: el fantástico.

En epopeyas medievales y cristianas como son la *Canción de Roldán* y el *Cantar del Mío Cid*, “prácticamente todo el elemento sobrenatural está representado por Dios, Jesucristo, los ángeles y los demonios. Pero sus acciones y aun su apariencia se describen muchísimas veces con términos inventados por los poetas clásicos (Highet, 1949: 237)”. La *Canción de Roldán* (Turoldo), escrita a finales del siglo XI en francés antiguo, es el poema épico más antiguo escrito en una lengua romance en Europa, y narra de manera legendaria los hechos en la Batalla de Roncesvalles, entre el pueblo de los vascones y las fuerzas carolingias lideradas por el conde Roldán. En el cantar de gesta, Roldán es sobrino de Carlomagno y los vascones son sarracenos musulmanes. Se narra así la cruzada cristiana de Roldán y Carlomagno contra los moros en el norte de la Península Ibérica, un ejército mucho más numeroso que el suyo. Roldán sucumbe en la batalla, pero consigue avisar con un olifante a su tío, que acude en su ayuda cuando ya es demasiado tarde, aunque consigue derrotar a los moros. Vemos como los hechos narrados no tienen nada que ver con la realidad. Se muestran los valores cristianos del pueblo francés a partir de la ficcionalización de una batalla. En *El Cantar del Mío Cid* (1200, aprox.), de autoría anónima, se narran las hazañas del caballero Rodrigo Díaz de Vivar, conocido como El Cid Campeador. Al igual que *La Ilíada* se inicia con una afrenta, el destierro de El Cid por parte del Rey Alfonso VI por un delito jamás cometido. Decidido a ganarse el perdón real, El Cid reúne a unos hombres con los que comienza a reconquistar ciudades bajo

⁹⁶ Como explica Highet, “una parte esencial de la epopeya es lo sobrenatural, que da a las hazañas heroicas su trasfondo espiritual (Highet, 1949: 235)”.

dominio musulmán. Tras reconquistar Valencia, el Rey accede a la petición de El Cid de poder reunirse con su familia. Allí en Valencia los Infantes de Carrión piden la mano de las hijas de El Cid, que accede a petición del Rey, aunque con reticencias. Tras mostrar su cobardía en una batalla, hombres del ejército de El Cid se burlan de los Infantes de Carrión, que para vengarse llevan a sus esposas a Carrión de los Condes, donde las azotan y las abandonan. El Cid es así deshonrado, por lo que pide justicia al Rey, que convoca un juicio en el que dos hombres de El Cid vencerán y dejarán medio muertos a los Infantes de Carrión. Las bodas se anulan y se convoca matrimonio entre ellas y los príncipes de Castilla y Navarra. Vemos aquí como el gran héroe (cuyas hazañas todavía son citadas por parte del nacionalismo español) encarna los valores nobles y cristianos del que será el Imperio Español, que ejerce su dominio sobre el mundo tras reconquistar sus tierras a los musulmanes.

Con el paso de los años, las formas narrativas evolucionarán, por lo que la epopeya dará paso a la novela como “género mayor” o género más importante dentro de los géneros narrativos. Como veremos posteriormente, encontraremos modalidades temáticas con una influencia muy destacada por parte de la epopeya, como son la fantasía y sus derivados y el western.

No podemos obviar, en una clara diferenciación entre la epopeya y la novela, por mucho que ambas representen la totalidad de un mundo, que los personajes que forman parte de las epopeyas son mucho más planos, y se construyen a partir de dos o tres características básicas. Los personajes de las novelas, en cambio, muestran muchas más capas, y están contruidos a base de distintos matices psicológicos. El paso de la epopeya a la novela no es más que el paso del personaje arquetípico al personaje tipo.

Si la epopeya es el primer gran género literario, cuando aparece un medio revolucionario a finales del siglo XIX que revolucionaría la manera de contar historias, el cine, esta vuelve a situarse en un lugar privilegiado, aunque no tengan la “pureza” de las epopeyas primitivas. La primera gran película de la historia y, quizás la más importante en cuanto a la cantidad de recursos técnicos que serán utilizados posteriormente es *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915), una película de tintes xenófobos y fascistas más que evidentes, pero que supone un momento cumbre para un medio todavía en pañales. La historia se desarrolla en plena Guerra de Secesión, en la que surge la nación estadounidense como se conoce y como se conocía hace ya más de un siglo. Se representan a los afroamericanos como salvajes y a los miembros del *Ku Klux*

Klan como libertadores en favor de los blancos del sur. Décadas después, el cine se empezará a utilizar como medio de propaganda. Y si, como ya hemos visto al principio, la epopeya era un género que se utilizaba para alabar las virtudes de una nación y explicar sus orígenes de manera heroica y/o divina, no ha habido nacionalismo más extremo en el siglo XX que el de la Alemania nazi. Con *El triunfo de la voluntad* (L. Riefensthal, 1934), Adolf Hitler y la plana mayor del partido Nacionalsocialista Alemán mostraban una película documental sobre un congreso del partido como si de una epopeya se tratase. En este caso, la afrenta inicial a la que se enfrenta el pueblo alemán y su héroe (Hitler, que aparece en los créditos iniciales) es la de la derrota en la Primera Guerra Mundial y los castigos impuestos por los países ganadores, que hacen que el país caiga en una brutal recesión. Con la llegada al poder de Hitler, que se presenta en el filme como una especie de Mesías, la gran nación alemana volverá al lugar que le corresponde.

Aunque hablaremos de él en nuestra propuesta taxonómica, cabe mencionar, aunque sea de pasada, filmes de clara influencia épica a lo largo de la historia, como son los westerns⁹⁷ *La diligencia* (J. Ford, 1939) y *Centauros del desierto* (J. Ford, 1956); dramas bélicos como *Braveheart* (M. Gibson, 1990); y, una de las obras capitales de principios del siglo XXI, la trilogía que adapta la obra de Tolkien, *El señor de los anillos* (P. Jackson, 2001 – 2003). En la *Quality TV*, como también veremos posteriormente, encontramos westerns como *Deadwood* (HBO, 2004 – 2006); dramas bélicos como *Band of Brothers* (HBO, 2001); o la gran serie fantástica heredera de la de Tolkien: *Game of Thrones*.

⁹⁷ El western es un género creado en Estados Unidos que sirve para dotar de un especial heroísmo al origen de una nación con poca historia. Si Roldán o El Cid acababan con los salvajes moros para (re)conquistar su patria, el hombre blanco anglosajón acababa con los salvajes indios para conquistar la suya.

GÉNEROS Y MODALIDADES TEMÁTICAS PROPIAS DE LA MATRIZ GENÉRICA CÓMICA

En este primer apartado, con el cual iniciamos nuestra propuesta taxonómica, vamos a ver los géneros y modalidades temáticas propias de la edad de oro de las ficciones seriadas que surgen a partir la matriz genérica cómica. Sin duda, el género más importante es la comedia de situación, que es además un género que surge en la televisión y que no está presente en otro medio. Las comedias de situación tienen unas características concretas que desarrollaremos aquí que las diferencian del resto de géneros propios de la comedia. Estas características se antepone frontalmente con las de la *Quality TV*, por lo que no podemos considerarlas como parte del fenómeno. Así, al no adaptarse a nuestro objeto de estudio, estas series no aparecerán en nuestro análisis. Las historias que surgen del resto de géneros (con la excepción de la comedia animada, que en muchas ocasiones copia a la comedia de situación) tienen una mayor complejidad, los capítulos son un poco más largos y las temporadas más cortas, los costes de producción no son tan limitados, ya que no está todo restringido a un par de escenarios, y los arcos argumentales de un capítulo se combinan con los de una o más temporadas. Los otros tres géneros propios de la comedia que hemos identificado son la comedia política, la comedia animada, que tiene una peculiaridad que la distingue en esta taxonomía, como explicaremos, y la comedia social.

1. Comedia de situación⁹⁸

La comedia de situación (*sit-com* en inglés, término que se utiliza también en España), es un género propiamente televisivo, que aparece por primera vez en Estados Unidos en los años cincuenta. A diferencia de las narraciones propias de las matrices genéricas épicas, trágicas y, especialmente, dramáticas, los orígenes de la comedia de situación (el género más común dentro de la comedia televisiva) no lo encontramos en la novela, sino en otros géneros menores propios de la comedia como son el gag o el sketch. Sus antecedentes principales los encontraríamos en el show de variedades radiofónico, en el que se producía algunos sketches cómicos que tenían un sentido episódico, con

⁹⁸ Con relación a la temática que ofrecen los personajes protagonistas, Inmaculada Gordillo ofrece una propuesta de modalidades propias de la comedia de situación (Gordillo, 2009: 161 - 162), que detallamos a continuación y a la que hemos añadido una aportación propia.

personajes fijos y familiares; en las comedias radiofónicas; y en las adaptaciones teatrales basadas en sketches de variedades en un entorno familiar (Gordillo, 2009: 155 - 156). “La fórmula discursiva de los primeros años se ha mantenido durante décadas de manera prácticamente inalterable, lo que convierte a este producto en uno de los modelos canónicos más estables de la historia de la televisión (Gordillo, 2009: 155)”. Esto permite hallar unas pautas comunes a todas estas historias: la estandarización, ya que por los pocos costes relacionados con su producción (rodaje en plató, pocos efectos, etc.) hace que se convierta en un género rentable desde el punto de vista industrial⁹⁹; los personajes son planos y estereotipados (frikis, viejos cascarrabias, pícaros, chicas alocadas, chicos narcisistas, eternos adolescentes, etc.); uso de espacios interiores, normalmente las habitaciones de una casa y el salón o una oficina; linealidad temporal; elipsis funcionales; diálogos fáciles y rápidos; presencia de personajes populares (cameos) y de elementos musicales; golpes de efecto, destinados a mantener la atención del espectador; risas enlatadas, que acompañan los momentos cómicos y buscan marcar al espectador cuándo reír (Gordillo, 2009: 159 - 160).

Al ser un género que ha estado presente en la televisión prácticamente desde el inicio del medio, vamos a mostrar ejemplos tanto de series de esta edad de oro de las ficciones seriadas como ejemplos anteriores que han sido los que han afianzado al género.

1.1. *Domcom*

Comedias domésticas cuyos protagonistas centrales son los miembros de una misma familia. La precursora es *I love Lucy* (CBS, 1951 - 1957), y entre otras, una de las *domcoms* más destacadas actualmente sería *Modern Family*, centrada en tres núcleos familiares a partir de un padre jubilado divorciado y sus dos hijos. El padre, casado con una exuberante latina con un hijo de un matrimonio anterior (colectivo latino); el hijo homosexual casado con un hombre de campo y que en el primer capítulo adoptan a una niña vietnamita (colectivo homosexual y asiático); y la hija, casada y con tres hijos (colectivo tradicional). La serie, que busca llegar a todos los targets, “tiene personajes

⁹⁹ De hecho, esto provoca que cuando una comedia de situación tiene éxito, el salario de los actores se dispare considerablemente. En la actualidad, los cinco protagonistas de *The Big Bang Theory* (CBS, 2007 - 2019), son los actores mejor pagados de la historia de la televisión, con un millón de dólares por episodio. Al ser muy bajos los costes de producción y enorme los beneficios que produce, los actores pueden llegar a tener sueldos millonarios.

simpáticos y finales de episodio con voz en off que hacen un discurso emotivo incidiendo en los valores positivos, sacando lecciones para la audiencia (De la Torre, 2016: 581)”.

1.2. *Dramecom*

Se combinan situaciones humorísticas con tramas de acción o momentos dramáticos. Una de las primeras *dramecoms* fue *Get smart* (NBC, 1965 – 1970), en la que se parodiaban las películas de espías, y basada especialmente en el uso del gag. Creada por Mel Brooks, una de las figuras más importantes de la comedia en el cine de serie B entre los 60 y los 80, la serie se centra en las aventuras del desastroso agente 86, que podría considerarse la versión torpe y graciosa de James Bond.

1.3. *Realitycom*

A partir de los setenta, el modelo de familia de clase acomodada, educada y correcta fue conviviendo con otros elementos socialmente más reales, con referencias a conflictos sociales, generacionales o de género. Funcionan como un *reality* o un *talk show* ficcional, con familias en crisis aireando sus diferencias, como en *Roseanne* (ABC, 1988 – 1997), inspirada en la familia del creador, Matt Williams, una familia trabajadora en la que el espectador medio podía verse identificado. Llamaba la atención el sobrepeso del matrimonio protagonista, que los dos trabajaran fuera de casa, los esfuerzos para llegar a fin de mes y una dinámica familiar en que el humor negro y los dardos que se lanzaban entre ellos iban estrechamente relacionados a una estima evidente, dándose apoyo y uniéndose en los momentos difíciles (De la Torre, 2016: 406 – 407).

1.4. *Ethnicom*

También en la década de los setenta se buscan alternativas a la familia clásica blanca. Empezaron a proliferar argumentos en que los protagonistas eran afroamericanos, con el objetivo de demostrar que los negros podían ser también burgueses acomodados, abogados o médicos y no sólo delincuentes. La *ethnicom* más popular fue posiblemente *The Cosby Show* (NBC, 1984 – 1992), en la que el actor Bill Cosby representaba una versión ficticia de sí mismo. La serie supuso “un punto de inflexión en la representación de los afroamericanos en televisión, no solo por la situación socioeconómica de los personajes (clase media-alta), sino por la estabilidad del núcleo familiar, las muestras de estima, los valores que el padre transmitía a sus hijos y las buenas maneras de los personajes, que no utilizaban el argot callejero (De la Torre, 2016: 362)”. En España es

imposible olvidar la popularidad que alcanzó *The Fresh Prince of Bel-Air* (ABC, 1990 – 1996), la serie que catapultó a la fama a Will Smith, una de las grandes estrellas de Hollywood de la primera década del siglo XXI. En ella se presentaba también a una familia afroamericana de clase alta, pero aquí el humor lo encontrábamos en el choque que suponía la llegada de un sobrino de un gueto de Filadelfia, muy alejado de esos lujos.

1.5. Comedias expresionistas

El espíritu prosaico se mueve en terrenos resbaladizos donde lo fisiológico y el humor basado en el feísmo físico y moral de los protagonistas son el centro del relato. Así, los personajes están más cerca de una caricatura paródica y pertenecen a las clases bajas económica y culturalmente, con historias graciosas por lo grotesco. Un ejemplo claro lo encontramos en una de las comedias de situación más populares hasta la fecha, *Married... with Children* (FOX, 1987 - 1997), protagonizada por un matrimonio estancado desde que habían tenido tener hijos. Los personajes eran caracteres extremos que no soportaban su vida y envidiaban la de sus vecinos, que no tenían hijos y cuya vida sexual era claramente más satisfactoria (De la Torre, 2016: 408).

1.6. Couplecoms

El eje central de la comedia se organiza en torno a las relaciones personales de una pareja, como se vio a finales de los setenta en *George and Mildred* (ITV, 1976 – 1980), protagonizada por un matrimonio que se traslada a un nuevo vecindario, lo que hará que surjan tensiones (en clave cómica) entre ellos, a causa de que Mildred quiere aprovechar el cambio para ascender en la escala social. Eso choca con la personalidad de su marido, vago y perezoso, que además tiene una fuerte consciencia de clase.

1.7. Kidcoms

Los niños o chicos adolescentes tienen en este tipo de comedias de situación una fuerte presencia, como podría ser el caso de *Malcolm in the Middle* (FOX, 2000 – 2006), centrada en la vida de un joven normal que descubre que es superdotado y su familia: una madre autoritaria, un padre extremadamente infantil (papel interpretado por el que sería después uno de los iconos de la *Quality TV*: Bryan Cranston, actor que daría vida a Walter White), un hermano mayor rebelde y un hermano menor profundamente amargado.

1.8. *Fantasycoms*

Comedias fantásticas o con personajes fantásticos y realistas mezclados, generalmente en clave de parodia, como sucedía en la famosísima *ALF* (NBC, 1986 – 1990). Se trata de una comedia de situación que gira en torno a una familia norteamericana cuya vida se ve sacudida por la llegada de un alienígena que viaja perdido por el espacio hasta que se estrella en el techo de la cochera de su hogar. La familia Tanner lo esconderá del Gobierno estadounidense y de las visitas, y lo adoptará como un miembro más de la familia.

1.9. *Palcoms*

Comedias de grupos de compañeros, amigos o colegas. Posiblemente, junto con las *domcoms*, sean las modalidades más populares. La comedia de situación más popular de la historia de Cataluña, *Plats Bruts* (TV3, 1999 – 2002), formaría parte de este grupo. En ella, dos jóvenes protagonistas, el David y el Lopes, comparten un piso del Eixample barcelonés pese a sus notables diferencias, lo que da pie a la mayoría de las situaciones humorísticas.

1.10. *Nostalgicoms*

Aunque se ambientan en un presente continuo, una de sus variedades contempla la recurrencia a tiempos pasados, a partir de un ejercicio de nostalgia. En *Happy Days* (ABC, 1974 – 1984), que gira en torno a una familia de Wisconsin, lo que podría denominarse la América profunda, en la que hasta el título es nostálgico, se rememoraban los años cincuenta y sesenta un par de décadas después. El protagonista era Richie, el hijo mayor, y su grupo de amigos también tenían un notable protagonismo.

1.11. *Metacoms*

Reflexiones sobre las características del género, de otros géneros como los seriales o el medio televisivo. Es una televisión que toma una especie de distancia crítica, casi de reflexión intelectual, enseñando su trastienda. Así consigue juzgarse a sí misma a la vez que se rinde homenaje. En *30 Rock* (NBC, 2006 – 2013) se narra la historia de una guionista, basada en algunas experiencias reales de la actriz protagonista, Tina Fey, como colaboradora del popular *Saturday Night Live* (NBC, 1970 -), ya que se centraba en todo lo que pasaba detrás de las cámaras de un programa de sketches ficticio de la propia NBC.

1.12. *Careercoms* o *Work Comedy*

Centrada en un grupo de personajes cuyos lazos de unión son relaciones laborales, y las tramas giran en torno a problemas en el trabajo. La aclamada serie *Cheers* (NBC, 1982 – 1993), ambientada en un bar de Boston que da nombre a la serie, muestra las relaciones entre la clientela y los trabajadores de ese local, en un reparto coral en el que tanto las situaciones humorísticas y el éxito llegaron por el mismo motivo, por las diferencias que encontramos entre todos los perfiles que se reúnen en un bar y lo fácil que el público puede identificarse con ellos.

1.13. *Nerdcoms*¹⁰⁰

Centrada en un grupo de *nerds*, cuyo humor se basa en el desequilibrio entre capacidad intelectual e incapacidad social. Son comedias de situación propias de nuestra época¹⁰¹, y el ejemplo más claro lo hallaríamos en *The Big Bang Theory*. Creada por Chuck Lorre, la serie trata sobre la vida de un grupo de cuatro amigos, todos investigadores científicos en una universidad de California, y las dificultades que tienen para encajar con los demás pese a su indudable capacidad intelectual. Sus vidas se transformarán con la llegada de Penny, vecina de Sheldon y Leonard, una joven aspirante a actriz, totalmente ajena a su mundo.

2. Comedias políticas

A lo largo de toda la historia, la comedia ha sido uno de los principales vehículos expresivos utilizados por los artistas y por las clases medias para criticar al poder político. De hecho, la primera comedia que se conserva de Aristófanes, *Los arcanienses*, es una “sátira política elaborada mediante una fantasía genial, en la cual se reúnen la ruda farsa burlesca tradicional y el ingenioso simbolismo de una ambiciosa utopía política, enriqueciendo así la parodia cómica (Jaeger, 1962: 329)”. Las comedias políticas han

¹⁰⁰ Concepto propio.

¹⁰¹ “Un dels motius principals de l’auge de sèries i personatges *geek* és el culte a la diferència i a la peculiaritat, però, nogensmenys, a l’èxit dels *geeks* en la vida real, gràcies a l’auge de la informàtica en la vida quotidiana que es va produint durant l’última dècada (...). El més destacat, però, és la millora de la percepció d’aquests personatges, sobretot gràcies a la comicitat. Les sèries de comèdia semblen indicar que és el gènere en que aquests personatges, ara de moda, troben el seu espai (Tous Rovirosa, 2013: 31 – 32).”

estado presentes incluso en épocas como la Edad Media, ya que “uno de los grandes temas de las sátiras medievales fue la codicia de la curia (Curtius, 1948: 591)”.

Las comedias políticas, de hecho, han estado presentes a lo largo de la historia en el medio televisivo a través de diferentes comedias de situación que formarían parte de la categoría de *careercoms*, como *The People's Choice* (NBC, 1955 – 1958), *Yes Minister* (BBC 2, 1980 – 1984) y su secuela *Yes, Prime Minister* (BBC 2, 1986 – 1988), *That's my Bush* (Comedy Central, 2001) o la más reciente *Parks and Recreations* (NBC, 2009 – 2015), una de las comedias de situación más importantes de los últimos años. Así pues, no es de extrañar que en la *Quality TV*, preocupada por ofrecer contenidos al servicio de la sociedad, las narraciones políticas tengan un papel preponderante. Si bien es cierto que el drama político tiene una mayor importancia, no debemos olvidar el papel de la comedia política. La más relevante, *Veep*, es una de las comedias más premiadas de todos los tiempos. Protagonizada por Julia Louis-Dreyfus en el papel de la vicepresidenta de Estados Unidos, y que le ha hecho ser ganadora durante cinco años consecutivos del Emmy a mejor actriz de comedia, retrata de manera desternillante la incompetencia de la clase política de Washington. Además, encontramos series como *The Thick of It* (BBC, 2005 – 2011), de la que surgiría un spin-off en forma de película, la aclamada *In the Loop* (A. Ianucci, 2009), *Alpha House* (Amazon, 2013 – 2014), en el que John Goodman representa el papel de un senador Republicano o la fallida *Brain Dead* (CBS, 2016).

3. Comedias animadas

La influencia de las comedias de situación de los ochenta, como *Roseanne* o *Married... With Children* se encuentra presente en la serie más longeva de la historia de la televisión en Estados Unidos, además de, posiblemente, la comedia más popular y reconocida en todo el mundo. *The Simpsons* tiene su origen en unos cortos ideados por Matt Groening en el programa *The Tracey Ullman Show* (FOX, 1987 – 1990), y emitió su primer episodio en un especial de Navidad a final de la década de los ochenta (De la Torre, 2016: 408 – 409). La familia amarilla, de la que su desastroso padre de familia se ha convertido en uno de los personajes animados más conocidos de la historia, a la altura de Mickey Mouse, se hizo popular de inmediato. Aunque en sus orígenes fue criticada por su humor políticamente incorrecto y odiada por el sector más puritano de la sociedad estadounidense (al que criticaba sin piedad temporada tras temporada), se convirtió progresivamente en una de la serie más admiradas en todo el planeta.

Fue *The Simpsons* la que sembró el terreno para una oleada de comedias animadas que en la época de la *Quality TV* inundaron las pantallas. La más censurada y políticamente incorrecta ha sido *South Park* (Commedy Central, 1997 -), una serie que tiene como protagonistas a cinco niños de nueve años que no paran de decir palabrotas y llena de violencia (de hecho, uno de ellos, Kenny, muere en cada episodio) y de bromas a temas tan tabúes como la religión¹⁰² (De la Torre, 2016: 426). Podemos destacar también otras comedias animadas como la también creada por Groening, *Futurama* (FOX/Commedy Central, 1999 – 2013), las comedias de Seth MacFarlan, *Family Guy* (FOX, 1999 -) y *American Dad!* (FOX, 2005 -), o las más recientes *BoJack Horseman* (Netflix, 2014 -) y *Rick and Morty* (Adult Swim, 2013 -).

Cabe decir que la comedia animada es la única excepción hecha en la taxonomía, ya que lo que la diferencia del resto es precisamente su forma, al ser dibujos animados, y podríamos decir que hay comedias de situación animadas (*American Dad!*), comedias sociales animadas (*South Park*) o comedias dramáticas animadas (*BoJack Horseman*). Pese a que somos conscientes, creemos que es un rasgo tan distintivo que debemos señalar esa excepcionalidad con una categoría propia. Además, hasta series más recientes, con *BoJack Horsman* como ejemplo más destacado, estas series imitaban a la comedia de situación también en la estructura: temporadas largas, capítulos cortos y líneas argumentales que duraban un capítulo, por lo que es un género que está evolucionando en la actualidad y de la cual surgen historias que podemos considerar como *Quality TV*.

4. Comedia social

Como explicábamos anteriormente, la comedia ha sido históricamente el vehículo para explicar la vida de las clases medias y bajas, de aquellos con los cuales el lector o espectador medio puede identificarse. Siguiendo esa línea, que ya estaba presente en algunas variedades de las comedias de situación que hemos visto, en la *Quality TV* también encontramos comedias que sirven para mostrar la vida cotidiana de personas normales, e incluso para ir más allá y desarrollar, en clave humorística, argumentos que podrían formar parte de los dramas más profundos con personajes marginales. Respecto a la primera, podemos hablar de *Peep Show* (Channel 4, 2003 – 2015), una comedia que

¹⁰² La serie ha llegado a estar en el punto de mira del islamismo radical a causa de bromear sobre Mahoma en uno de sus episodios.

desarrolla a lo largo de nueve temporadas de seis episodios los episodios cotidianos de Mark y Jez, dos compañeros de piso en la treintena que viven en un humilde apartamento a las afueras de Londres. Ambos con incapaces de desarrollar una vida “normal” a causa de las numerosas incapacidades sociales y emocionales, que además son complementarias, y se ven obligados a aguantarse el uno al otro. Aunque los personajes se sitúan por debajo del espectador, sus circunstancias económicas y laborales, y las situaciones del día a día que les suceden en el trabajo o en el bar tomando unas cervezas pueden ser identificadas por el espectador como parte de su día a día. En el caso de *Shameless*, ya sea la original británica (Channel 4, 2004 – 2013) o el remake estadounidense (HBO, 2011 -), narra la vida de una familia desestructurada en los bajos fondos de una ciudad postindustrial, Manchester en la original y Chicago en el remake, con un padre de familia alcohólico como protagonista.

GÉNEROS Y MODALIDADES TEMÁTICAS PROPIAS DE LA MATRIZ GENÉRICA DRAMÁTICA

A continuación, vamos a glosar las modalidades temáticas que surgen a partir del drama, género de mayor importancia de la *Quality TV*, y que creemos más importantes, tanto a nivel de número de producciones como en cuanto a la importancia de estas. Hemos añadido, por un lado, categorías que guardan relación con la profesión en la que se desenvuelven los protagonistas: el drama policiaco, el drama médico, el drama judicial, el drama carcelario, el drama político, y una nueva categoría que hemos llamado “*narcodrama*” que, en cierta manera, podría considerarse una submodalidad temática propia del drama policiaco. En realidad, la profesión es lo de menos, aunque guarde relación con la trama, y lo verdaderamente importante son las historias detrás de los protagonistas.

Además, creemos conveniente añadir también dos modalidades temáticas que triunfaron antes en el cine: el drama de época y *el cool-soap*, que es la evolución de la tradicional telenovela, que surge del melodrama. Por último, encontramos una que guarda una relación directa con el drama literario clásico, el drama realista, muy importante en la *Quality TV*; y una última, con series que se desarrollan en el mundo LGTB, que sirve para mostrar también la importancia de las ficciones seriadas de nuestra época, al ser series que han servido para normalizar la situación del colectivo en la sociedad contemporánea.

Al ser el drama la principal matriz genérica del cual surgen las ficciones seriadas de nuestra época, y especialmente las de la *Quality TV*, son muchos los géneros y modalidades temáticas que surgen de él, por lo que enumerarlos todos sería una tarea casi inabarcable. Aun así, creemos conveniente justificar la no elección de un par de ellos. En primer lugar, podría parecer controvertido no hablar del drama familiar. Sin embargo, creemos que los conflictos familiares, los problemas conyugales, la tensión entre padres e hijos o las tiranteces entre hermanos son un elemento tan constante en el drama que resultaría difícil no encontrar una serie que no pueda considerarse como tal (aunque pueda haberlas, como *House*). Es más, si pensamos en algunas de las series más conocidas a lo largo de la historia de la *Quality TV*, la gran mayoría, aunque pertenezcan a géneros o modalidades temáticas diferentes, podrían considerarse como tal (*Six Feet Under*, *Breaking Bad*, *The Soprano*, *Game of Thrones* o *Mad Men*). Por tanto, creemos que no tendría sentido añadir una categoría tan amplia en la que tendrían cabida la gran mayoría de las series con las que tratamos. Aunque existen excepciones, cuando en la edad de oro

de las ficciones seriadas hablamos de dramas, hablamos (casi siempre) de dramas familiares.

En segundo lugar, la mayoría de las modalidades temáticas tienen que ver con las profesiones o el entorno en el que se desenvuelven la mayoría de los protagonistas, aunque eso sea lo anecdótico. Así pues, hemos decidido, tanto por la importancia de las series que surgen de ellas como por la importancia social que tienen, hablar del drama policíaco, médico, judicial, carcelario, político, LGTB (este último para reivindicar la importancia social de la *Quality TV* y de las ficciones seriadas contemporáneas), y lo que hemos denominado “*narcodrama*”, que nos parece además una modalidad temática propia de esta época. Más allá de estas, podríamos encontrar más modalidades temáticas como el drama deportivo, con series como *Friday Night Lights* (NBC, 2006 – 2011), o el drama cibernético, thrillers conspiranoicos en los que hackers amenazan con destruir el *statu quo*, como *Mr. Robot* (USA Network, 2015 -). Aun así, y como la propuesta taxonómica debe tener unos límites, creemos que estas modalidades temáticas no tienen, todavía, la importancia suficiente como para justificar su presencia.

Aunque nuestra tesis trata sobre la *Quality TV* en la edad dorada de las ficciones seriadas, en la propuesta taxonómica hemos querido ir un paso más allá y realizarla respecto a las ficciones seriadas contemporáneas, razón por la cual las comedias forman parte de ella. Además de la comedia de situación, encontramos aquí una de las otras excepciones de las que hablábamos con las *cool-soap*. En este caso, por la importancia, especialmente respecto al número de series producidas (especialmente en las cadenas tradicionales) como por las audiencias que arrastran, hace que creamos conveniente añadirlas a esta propuesta. Aunque, por las características de estas (como veremos más adelante, no dejan de ser culebrones), no podemos decir que las series de este género sean propias de la *Quality TV*.

1. Drama policíaco

El drama policíaco es una de las modalidades temáticas propias del drama más explotadas en la *Quality TV*. Tal como hemos explicado, el origen de la época que estamos analizando se encuentra en *Hill Street Blues*, un drama policiaco. Más allá de elementos propios del género policiaco, como el *whodunit*, que siempre habían despertado más interés que la propia historia, en los dramas policiacos encontramos personajes complejos, antihéroes, policías de dudosa moralidad, sociedades corruptas y,

especialmente, una trama en la que la difícil vida de los personajes en relación con su trabajo es lo más destacado. Sin ninguna duda, por lo menos en cuanto a la opinión de la crítica, el drama policiaco más importante de la *Quality TV* es *The Wire*¹⁰³, la que es considerada mejor serie de la historia junto a *The Sopranos*. Además, podríamos citar a la coproducción sueco-danesa *Bron/Broen* y la primera temporada de *True Detective* (HBO, 2014).

2. Drama médico

Además del ejemplo de *St. Elsewhere*, del que ya hemos hablado, poco antes de la época de nuestro estudio, apareció *ER* en Estados Unidos. El drama médico, protagonizado por George Clooney y que tuvo una legión de fans que anticipaba lo que vendría años después, fue copiado en España por *Hospital Central*. Por lo que hace a la *Quality TV*, si bien no es una modalidad temática tan prolífica como la anterior, sigue siendo importante. La serie que creemos más destacada es *House* (FOX, 2004 – 2012)¹⁰⁴, en el que se daba un giro al personaje de Sherlock Holmes con un cínico y malhumorado doctor adicto a la codeína.

3. Drama judicial

El drama judicial ha sido una de las modalidades temáticas más importantes del drama que ha habido en el séptimo arte, al ser ideal para reflejar de manera muy clara el bien y el mal y la lucha de un individuo contra el resto de la sociedad, como bien demuestran películas como *12 Angry Men* (S. Lumet, 1957). Si bien es cierto que en televisión no ha gozado de la popularidad de los dramas policiacos o médicos, siempre ha tenido cierta importancia. Al igual que en el cine y en la literatura, el esquema argumental canónico de los dramas judiciales es, generalmente, muy parecido: los protagonistas, un grupo o un único abogado con aspiraciones de justicia, que defienden a un acusado que es en realidad inocente o a la víctima o familiares de la víctima (si es que ha fallecido), con pocos recursos; en frente, los mejores abogados posibles, mucho más veteranos y preparados, con muchos más recursos, que defienden a un acusado que es

¹⁰³ Hablaremos más de esta serie cuando hablemos del drama trágico y el determinismo social del medio.

¹⁰⁴ En *House*, de hecho, la hibridación es si cabe mayor, ya que tal como indica Tous Rovirosa se trata de un drama médico que tiene además una estructura narrativa policíaca (Tous Rovirosa, 2013: 85).

culpable o una falsa víctima. La miniserie *American Crime: The People vs. O. J. Simpson* (FX, 2015), que recrea el juicio por doble asesinato de la estrella de fútbol americano O. J. Simpson, es claro ejemplo de ello.

4. Drama carcelario

Los dramas carcelarios han tenido una gran importancia en la *Quality TV*, ya que permiten desarrollar historias en un espacio cerrado extrapolable al funcionamiento de la escala social, y llena de personajes que crean todo tipo de conflictos. Antes del fenómeno de *The Soprano*, el primer éxito de la HBO fue *Oz*, la primera serie del canal con episodios de una hora de duración, duración estándar aproximada de los episodios propios de los dramas de la *Quality TV*. La serie, creada por Tom Fontana, tenía como protagonista a un grupo de presos que se dividían en diversas categorías por motivos étnicos o ideológicos, y representaban “un microcosmos de la sociedad norteamericana, profundamente patriarcal, definida a través de la masculinidad y las luchas de poder (De la Torre, 2016: 463 – 464). Pocos años después, en pleno fenómeno *Lost*, con las cadenas privadas apostando decididamente con series cuyo arco argumental es a largo plazo, la misma cadena lanza *Prison Break* (FOX, 2005 – 2017), un drama que narra el plan de Michael Scofield, que comete un robo para entrar en prisión para poder escaparse con su hermano, condenado a pena de muerte por un crimen que no cometió (lo que se soluciona en la primera temporada). La serie, llena de *cliffhangers*, tuvo gran éxito en su primera temporada, pero perdió paulatinamente audiencia hasta ser cancelada. Su consideración como serie de culto hizo que FOX emitiera una nueva temporada el año 2017, con poco éxito. En la actualidad, otro drama carcelario destacado es *Orange is the New Black* (Netflix, 2013 -), uno de los primeros éxitos de la plataforma.

5. Drama político

Las series englobadas dentro de los dramas políticos son algunas de las más destacadas en la edad de oro de las ficciones seriadas, y que han ganado mucha importancia respecto a etapas anteriores. Si una de las características de la *Quality TV* es que las series tienen conciencia social, el drama político es una modalidad temática perfecta para denunciar la corrupción del sistema político, la enorme crisis de valores que vivimos y la amoralidad (o psicopatía) de los líderes más poderosos de Occidente y,

especialmente, de aquellos que mueven los hilos a la sombra. Tras el éxito de crítica y público de HBO y *The Sopranos*, las cadenas privadas se dieron cuenta de que la nueva etapa en la que entraban eran necesarios mejores productos para competir con las cadenas que emitían por cable. La NBC se decidió por una serie surgida de la mente del guionista Aaron Sorkin titulada *The West Wing*, una serie con un reparto coral liderada por un presidente demócrata, con una puesta escena realista y una recreación idealista de lo que un presidente de los Estados Unidos debe ser (De la Torre, 2016: 477), muy alejado de las polémicas de Clinton y de las decisiones post 11-S que George W. Bush tomaría después. El primer gran éxito de Netflix, *House of Cards*¹⁰⁵, un drama político cargado de suspense protagonizado por Kevin Spacey y Robin Penn, vuelve a situarse en la Casa Blanca para mostrar las aspiraciones de unos Macbeth en pleno siglo XXI, para retratar con toda la crudeza, en este caso muy alejado del realismo de *The West Wing*, y con tintes shakesperianos, a congresistas, senadores, vicepresidentes y presidentes de la nación más poderosa del planeta. Cabe destacar también la producción escandinava *Borgen* (DR1, 2010 – 2013), en el que se retrata el papel que desempeña la primera presidenta de la historia de Dinamarca.

6. Drama de época

Los dramas de época han tenido siempre una gran reputación en el cine clásico, donde a lo largo de todas las décadas (empezando por el cine de Griffith en la fase iniciática del medio) ha habido superproducciones dramáticas basadas en otras épocas clásicas de la humanidad, especialmente la grecorromana, donde la civilización occidental tiene su origen. El hecho de que consideremos a una serie como “de época” no está solo en situarla en el pasado, sino en la importancia que tiene la época en la historia y en todos los detalles a nivel formal por llevarla a cabo, como explicaremos a continuación. Si ya en cualquier serie la hibridación está muy presente, en las series de época el hecho se acentúa, ya que siempre habrá hibridación con otras modalidades temáticas.

I Claudius, de la que ya hemos hablado anteriormente, es un drama de época político en toda regla, que inspirará posteriormente a series como *House of Cards* o *Rome* (HBO, 2005 – 2007), una de las apuestas más arriesgadas de la HBO por su cantidad (más

¹⁰⁵ Inspirada en la miniserie británica homónima (BBC, 1990).

incluso de lo normal) de escenas violentas y de contenido sexual. La historia arranca con la victoria de Julio César en las Galias y muestra la transformación de República en Imperio a través de dos legionarios, relegando a los personajes históricos a un segundo plano. Fue una coproducción con la BBC británica y la RAI italiana, que manejaba un presupuesto astronómico, lo que le permitía tener un nivel de producción casi cinematográfico (De la Torre, 2016: 528 – 529). Una de las series más importantes en la época de la *Quality TV*, en la que entraremos más en detalle al hablar de los dramas clásicos, es *Mad Men*, en el que se lleva a cabo una de las mejores recreaciones de las décadas de los cincuenta y de los sesenta, dejando de lado el idealismo de que cualquier época pasada fue mejor, y mostrando los avances sociales que se fueron consiguiendo (divorcio, incorporación de la mujer al mercado laboral). Entre otros grandes dramas de época, destacamos *Boardwalk Empire*, una serie que sigue los cánones del género negro clásico y que recrea la época de la Ley Seca, y *Downton Abbey*, otro drama clásico que se inspira en las sagas familiares literarias y que recrea la historia de una familia aristocrática (De la Torre, 2016: 559).

7. Drama realista

Creemos conveniente añadir esta modalidad temática para tratar de destacar esas series cuyo tratamiento y cuyos temas están en consonancia con los grandes dramas dramaturgicos, literarios o cinematográficos como los de Ibsen, Steinbeck o De Sica. Aunque tenemos claro que la hibridación con otras modalidades temáticas del drama es importante reseñar la existencia de estos grandes dramas en la *Quality TV*. Si ha habido una serie que aúna las cualidades de los grandes dramas, con dos temas muy destacados como son la búsqueda interior y las tensiones familiares, con un protagonista que es un magistral personaje tipo y que, además, ha sido una de las favoritas a lo largo de la historia de los críticos y los académicos que la han votado en repetidas veces como mejor serie del año, esta es *Mad Men*. Creada por Matt Weiner, uno de los guionistas de *The Soprano*, que intentó sin éxito que HBO apostara por la serie en la que llevaba pensando desde hacía años, ya que creían que la historia de unos publicistas en la década de los cincuenta no interesaría a nadie. Ante el rechazo, AMC, canal que hasta la fecha era conocido por ser un contenedor de cine clásico, y quería empezar a lanzar sus propias producciones, pensó que la serie encajaría a la perfección con la marca del canal. La serie estaba protagonizada por Don Draper, un creativo publicista en la cuarentena casado con una

bella esposa y con dos hijos con los cuales formaban una familia aparentemente perfecta, tal como la representada hasta la saciedad en numerosas historias centradas en esa década. Pero como en los grandes dramas, la aparente felicidad esconde múltiples traumas personales en el protagonista y sus allegados (De la Torre, 2016: 565 – 566). Siguiendo esta línea marcada por *Mad Men* e inspirada en grandes dramas clásicos, podemos encontrar series como *Masters of Sex* (Showtime, 2013 – 2016) o *The Crown*. En los tres casos, nos encontramos también ante dramas de época.

8. LGTB

Uno de los mayores avances sociales que ha habido a principios del siglo XXI ha sido el de los derechos de las personas del colectivo LGTB. Recordamos que, cuando en España se aprobó el matrimonio homosexual el año 2004 bajo el mandato de Zapatero, siendo uno de los países más avanzados en Europa en ese momento, la derecha y la Iglesia se lanzaron a la calle a exigir que se respetaran las tradiciones. Aunque quede muy alejado y los avances que ha habido desde entonces son innegables (el matrimonio homosexual está permitido en casi todos los países occidentales), la discriminación que sufre el colectivo y la homofobia siguen presente en nuestros días.

Más allá de la aparición de personajes homosexuales, muy alejados de los tópicos, para visibilizar y normalizar al colectivo (*The Wire*, *True Blood* (HBO, 2008 – 2014), *Six Feet Under*), en paralelo a la lucha social por vindicar los derechos de los LGTB, aparecieron series dramáticas LGTB que recogían esta lucha y todos los problemas que conllevaba. La producción más destacada es la británica *Queer as Folk* (Channel 4, 1999), que narraba la vida de tres homosexuales alrededor del famoso Canal Street de Manchester, y que tuvo una adaptación estadounidense realizada por Showtime. Ese mismo canal apostó en la misma época por *The L Word* (Showtime, 2004 – 2009), en la que aparecían un grupo de lesbianas con diferentes actitudes en torno a su homosexualidad (De la Torre, 2016: 509). En la actualidad, cabe destacar la primera gran apuesta por parte de Amazon por la ficción seriada: *Transparent* (Amazon, 2014 -), una *dramedia* de temática LGTB que trata sobre la vida de una familia de la costa oeste americana al revelar el padre, cercano a la tercera edad, que se siente una mujer.

9. Cool-soap

El término *cool-soap*, propuesto por Gordillo, que a su vez recoge la propuesta del crítico televisivo Pepe Colubí, es una derivación de las tradicionales *soap opera*¹⁰⁶ (o culebrón), una de las modalidades temáticas más exitosas en la etapa previa a la *Quality TV*, y que sigue teniendo una presencia enorme en países latinoamericanos, especialmente Colombia y México, cuyas series son emitidas en todo el planeta. Tal como detalla Gordillo, las *cool-soap* son producciones que con un nuevo envoltorio esconden los grandes elementos propios de las *soap opera* y telenovelas tradicionales (temas como amor, desamor, familia, malentendidos, embarazos, muertes...).

Una serie que en pleno fenómeno de la *Quality TV* coge estos elementos clásicos de los culebrones y los reelabora con enorme éxito es *Desperate Housewives* (ABC, 2004 – 2012). La serie, creada por Mark Cherry giraba en torno a la vida de cinco amas de casas de un mismo vecindario y a sus relaciones con sus vecinos, hijos, maridos y amantes. Siguiendo esa línea, el mismo año se estrenaba una de las series de mayor éxito de audiencia en la primera década del siglo XXI. *Grey's Anatomy* (ABC, 2005 -), creada por Shonda Rhines, serie a la cual podríamos considerar también un drama médico, se centra especialmente en las relaciones sentimentales que surgen en el hospital. Si bien en dramas médicos como *St. Elsewhere*, *House* o *ER* las relaciones sentimentales de los personajes tenían cierta importancia, ya que son series que se interesan por la vida personal de los personajes, en *Grey's Anatomy* estas relaciones son el elemento principal de la serie, y sobre las cuales giran la trama, motivo por el cual está muy próxima a los culebrones tradicionales. Otras *cool-soaps* a las que destacamos en la época de la *Quality TV* son *Brothers & Sisters* (ABC, 2006 – 2011) o *Dirty Sexy Money* (ABC, 2007 – 2009). Al ser contenidos que por su contenido y sus tramas se encuentran a caballo entre la *Quality TV* y su etapa previa, ha encontrado un lugar principal en las cadenas tradicionales y no en los canales por cable. De hecho, una *cool-soap* emitida recientemente por Netflix, *Gypsy* (Netflix, 2017), protagonizada por Naomi Watts, fue cancelada tras una única temporada, al recibir críticas muy duras.

¹⁰⁶ Entre las más destacadas, podemos nombrar a *Dallas* (CBS, 1980 – 1991), *Dynasty* (ABC, 1981 - 1989), *Falcon Crest* (CBS, 1981 – 1990) y *Coronation Street* (ITV, 1960 -). Una de las series más populares de la historia de Cataluña fue *El Cor de la Ciutat* (TV3, 2000 – 2009).

10. Narcodrama

La última de las modalidades temáticas que hemos observado, en este caso propia de las ficciones seriadas contemporáneas en general y de la *Quality TV* en particular, es lo que hemos denominado “*narcodramas*”, y que, sin contar con un gran número de producciones, sí que cuenta con algunas de las series más destacadas de los últimos quince años. Este fenómeno guarda relación con la fascinación por la figura del villano, con el cual incluso llegamos a empatizar, y sobre lo cual profundizaremos cuando hablemos de las series sobre asesinos en serie.

Aunque podría considerarse como una submodalidad temática propia del drama policiaco, tiene también elementos propios del género negro y del drama político, por lo que creemos conveniente que sea una modalidad temática aparte.

Como hemos comentado, creemos que se trata de una modalidad temática propia de la edad de oro de las ficciones seriadas, a causa de la importancia de las narraciones y del aumento de estas, lo cual no quiere decir que este tipo de historias hayan surgido de la nada. Una de las grandes obras maestras del género negro fue *Scarface, el terror del Hampa* (H. Hawks, 1932), sobre el auge y caída de un pistolero que se convirtió en el hampón con más poder de Chicago. De hecho, el personaje se basa en parte en Al Capone, figura cuyo magnetismo solo se ha visto igualada por la atracción que ha despertado la de Pablo Escobar.

En la *Quality TV* hay una serie que marca un antes o un después para este tipo de historias. *Breaking Bad*, que empezó como una serie con una audiencia minoritaria y se convirtió en uno de los mayores fenómenos de la cultura mediática en las últimas décadas. La serie narra, siguiendo el patrón de otras obras sobre criminales, el auge y la caída de un narcotraficante en Albuquerque, Walter White. Se trata de un profesor de química bonachón, pluriempleado, al cual le descubren un cáncer que parece que va a acabar con su vida, y que decide utilizar sus conocimientos para fabricar cristal y venderlo el poco tiempo que le queda de vida para poder dejarle una pequeña cantidad a su mujer y su hijo. Para ello cuenta con la ayuda de un antiguo alumno que conoce a algunos traficantes de poca monta. Para sorpresa de los dos, el producto es tan bueno que revoluciona el tráfico de drogas de la zona, y lo convierten en un mito. Además de ganar cantidades astronómicas de dinero, se rodea de personajes indeseables y otros narcos que quieren acabar con él. Walter se ve fagocitado por la figura de su alter ego, Heisenberg, que es como se hace llamar, que arrasa con cualquier ideal que hubiera tenido anteriormente.

Si Al Capone fue una de las figuras más destacadas del siglo XX, en el siglo XXI, a partir del éxito de *Narcos* (Netflix, 2015 – 2018) se encumbra a la figura de Pablo Escobar, el narcotraficante colombiano que sembró el terror en la década de los ochenta y los noventa, cuya figura es todavía adorada por muchos, ya que según él redistribuía su riqueza entre los pobres de su Medellín natal.

Recientemente en España ha tenido un gran éxito la serie *Fariña* (Antena 3, 2018), basado en el libro homónimo de Nacho Carretero que despertó una gran polémica a prohibirse su publicación al relacionar el tráfico de drogas en Galicia con cargos del Partido Popular en Galicia. Al igual que las narraciones anteriores, *Fariña* se centra en el que fuera el rey del narcotráfico gallego, Sito Miñanco.

GÉNEROS Y MODALIDADES TEMÁTICAS PROPIAS DE LA HIBRIDACIÓN DE LAS MATRICES GENÉRICAS DRAMÁTICA Y CÓMICA

Llegados a este punto vamos a mostrar las modalidades y submodalidades temáticas resultantes de la hibridación de dos matrices genéricas. Como ya hemos explicado con anterioridad, el drama es el género por excelencia de la *Quality TV*. Así pues, tanto en el caso que aquí nos ocupa como en los siguientes, pese a encontrar elementos muy reseñables de otras matrices genéricas (que detallaremos en todo momento), la matriz dominante suele ser la dramática.

Por lo que hace a la hibridación de las matrices genéricas dramática y cómica, como hemos esbozado brevemente antes en una de las submodalidades propias de la comedia de situación, existen un conjunto de series que, pese a ser dramáticas, tienen un tono que es, de manera muy clara, cómico, y en el que las situaciones absurdas están muy presentes, incluso en los momentos muy dramáticos: las *dramedia*. Esto tendrá el reverso en la comedia dramática, donde tenemos una historia donde la matriz dominante es la cómica, pero en la que encontremos momentos y situaciones dramáticas muy relevantes. Es importante recuperar el concepto de dominante de género propuesto por Adam para comprender la diferencia entre las *dramedia* y las comedias dramáticas: las primeras son historias donde domina lo dramático, aunque hay episodios cómicos que tiñen la historia, y en las comedias dramáticas sucede lo mismo, pero al revés.

1. Dramedia

Como ya sabemos, una de las características principales de la *Quality TV* es la hibridación entre géneros y modalidades temáticas. Las *dramedia* (concepto traducido del inglés “drammedy”, e inspirada en la clásica tragicomedia, que mezclaba los dos elementos del drama clásico) es una de las modalidades temáticas principales de la edad de oro de las ficciones seriadas y, tal como explica Gordillo, pueden existir dos variaciones:

Si la *Quality TV* quiere reflejar la realidad humana mostrando todas sus caras y explorando todas nuestras facetas y complejidades, siguiendo el estilo de los dramas clásicos, esta modalidad temática es el mejor vehículo para expresar las peculiaridades humanas, ya que siempre hay lugar para momentos cómicos (agudos, punzantes, inteligentes, absurdos) en mitad de todos nuestros dramas.

Si bien *The Sopranos* es la serie más importante dentro de la *Quality TV*, por la revolución que supuso, es una *dramedia* negra, que mezcla momentos dramáticos y cómicos en muchas ocasiones en una misma escena¹⁰⁷, podemos destacar otra *dramedia* como es *Six Feet Under*. Creada por Alan Ball, guionista que el año anterior había ganado el Oscar por *American Beauty* (S. Mendes, 1999), en el que ya aparecen múltiples temas que se reflejarían luego en su serie, la historia se centraba en una familia de California cuya vida se ve trastocada por la muerte del *pater familias*, que se encargaba de dirigir el negocio familiar: una funeraria. Dicho fallecimiento obligaba al resto de familiares a recomponer la relación entre ellos y a reflexionar sobre el sentido de su existencia (De la Torre, 2016: 493). Además de del arco argumental de cada temporada, el arco episódico giraba en torno al entierro de una persona. Así, cada uno de los episodios empezaba con una muerte en muchas ocasiones absurdas (mezcla total entre drama y comedia) sobre la cual se construiría el episodio. La serie trataría siempre de una manera *dramicómica* temas como la pérdida de un ser querido, el paso de la adolescencia a la edad adulta, la senectud, la homosexualidad, la infidelidad, el racismo o el entendimiento entre diferentes ideologías.

2. Comedia dramática

Si bien en las comedias de situación hay una variante llamada *dramecom*, esta hace más referencia a comedias de acción. Aquí hablamos de comedias en las que hay algunas escenas, e incluso algunas tramas, que son claramente dramáticas. En cuanto a la estructura, se encuentra a caballo entre la comedia de situación y el drama: capítulos de poco menos de media hora, mezcla de estereotipos y personajes tipo, y mezcla de arcos argumentales capitulares y varios episodios o temporadas.

La comedia dramática es un género que aparece también en la *Quality TV* contemporánea, con series de una duración un poco mayor a las comedias de situación clásicas y con arcos argumentales que se desarrollan durante una o varias temporadas. *Entourage* (HBO, 2004 – 2011), uno de los clásicos HBO, es una comedia dramática que gira en torno a una estrella de Hollywood de orígenes humildes, que vive rodeado por su séquito, su círculo más cercano, que lo rodea a todas partes. Aunque es una comedia en toda regla, la serie ofrece una visión detallada de cómo funciona Hollywood por dentro

¹⁰⁷ Es buen ejemplo de ello el mítico episodio *Pine Barrens* (3x11).

(está basada en episodios reales de la vida de Mark Whalberg, productor ejecutivo de la serie), y además del lujo, las fiestas, el sexo y la gloria, se muestra como todo ello tiene un lado oscuro. La comedia animada que forma parte de nuestro análisis, *BoJack Horseman*, es también una comedia dramática que, si bien no tiene tanto nombre, no tiene nada que envidiar a las grandes series que han marcado esta época. Al igual que *Entourage*, se sitúa en Hollywood (ofrece también una visión muy negativa) y sigue las andanzas de una vieja gloria que triunfó en una comedia de situación en los noventa y que ahora busca, a la vez, reencontrarse con la gloria y encontrarse con sí mismo.

GÉNEROS PROPIOS DE LA HIBRIDACIÓN DE LAS MATRICES GENÉRICAS DRAMÁTICAS Y TRÁGICAS

Nos encontramos aquí con tres géneros muy distintos entre sí que tienen en común el hecho de que engloban a series en que el peso dramático es el predominante, pero en las cuales hay elementos propios de la tragedia. En primer lugar, veremos un género que surge de la literatura popular estadounidense de principios de siglo XX, el género negro, y que gana fama en el cine clásico de Hollywood hasta ser uno de los géneros más populares de nuestros días. En segundo lugar, veremos un género que surge en la literatura realista del siglo XIX, pero que se encuentra también en el cine y que llega a la *Quality TV* con una de sus obras más importantes. Hablamos del drama trágico, el género que demuestra de una manera más explícita su compromiso con la sociedad. Y, por último, las series sobre asesinos en serie son un género que, si bien se empezó a esbozar en el cine de finales del siglo XX (con el personaje de Hannibal Lecter), encuentra su espacio en la *Quality TV*, donde los protagonistas se mueven entre la débil frontera del bien y del mal.

1. Género negro

Los precedentes literarios del género negro son Eurípides, Shakespeare y la tragedia europea moderna (Tuska, 1984: 42), así como autores como Edgar Allan Poe, Agatha Christie y Arthur Conan Doyle, con sus novelas clásicas de detectives (Rojo Martínez, 2005: 41 – 42). No obstante, el género negro literario nace en la década de los veinte en los Estados Unidos, entre las páginas de los *pulp magazine*, en los que se encontraban novelas, cuentos y relatos de ficción baratos y entretenidos, y en los que escribieron autores como Horace McCoy o Dashiell Hammet (Rojo Martínez, 2005: 44). Al igual que el western, se trata de un género que nace crece y se alimenta de la esencia del país norteamericano (Rojo Martínez, 2005: 18), y en cuyo contexto fundacional hemos de tener en cuenta un período histórico, las décadas de los veinte y los treinta, en las que se vive una Ley seca que promueve el tráfico ilegal de alcohol, un crac económico que sacude el país, y un periodo de entreguerras en el que se observa el auge de los

fascismos en Europa. Ese contexto inspira a autores como Cornell Woolrich¹⁰⁸, James M. Cain, Raymond Chandler o Dashiell Hammet a dar forma a uno de los géneros literarios más destacados de la época.

En el cine¹⁰⁹, el género negro es, sin duda, el género de mayor importancia en el momento de máximo crecimiento del cine y dentro del sistema de estudios (décadas de los cuarenta y de los cincuenta). Aunque existen antecedentes cinematográficos como el expresionismo alemán¹¹⁰, e incluso películas como *Enemigo público* (W. Wellman, 1931) o *Scarface* (H. Hawks, 1932), que claramente se anticipan a los filmes venideros, los críticos cinematográficos consideran a *El halcón maltés* (J. Huston, 1941) como “el inicio y piedra fundacional del periodo clásico del género (Rojo Martínez, 2005: 20)”. Además de las películas ya citadas, destacamos, entre otras *Perdición* (B. Wilder, 1944), *Perversidad* (F. Lang, 1945), *Encadenados* (A. Hitchcock, 1946) o *El tercer hombre* (C. Reed, 1949), de la época clásica y, más cercanas a nuestros días, la trilogía de *El Padrino* (F. Ford Coppola, 1974 - 1990), la cual, como ya hemos visto, tiene mucho de tragedia griega; *Los intocables de Elliot Ness* (B. De Palma, 1990); *Uno de los nuestros* (M. Scorsese, 1990) y *L.A. Confidential* (C. Hanson, 1997). Los elementos más destacados del *noir* son personajes como el detective (solitario, mujeriego y alcohólico), la femme fatale, el falso culpable; el tema del ansia desmesurada de poder (existen claros paralelismos entre *Scarface* y *Macbeth*); la ciudad corrupta como *locus* principal; el antagonista (en ocasiones, un capo mafioso); unos diálogos secos e irónicos; y, además “una estructura anacrónica, rica en elipsis y en continuos saltos temporales y espaciales (Rojo Martínez, 2005: 45)”.

En el universo televisivo, la gran obra maestra del *noir* es la que, como ya hemos visto, se considera primera gran obra de esta tercera edad de oro de la televisión. No olvidamos, no obstante, que teniendo en cuenta la hibridación propia de los géneros de

¹⁰⁸ Según Crowther, aunque relativamente desconocido, su trabajo es “el que más cerca se encuentra de del ambiente desapacible y la visión destartalada que ofrecerá posteriormente el cine negro (Crowther, 1988: 14)”.

¹⁰⁹ El término “cine negro” fue utilizado por primera vez por el cineasta Nino Frank el año 1946, inspirándose en la “serie negra” literaria de Marcel Duhamel (Tuska, 1984: XXI; Rojo Martínez, 2005: 17).

¹¹⁰ “El cine negro, en su concepto más clásico, viene marcado por la unión de (...) la novela negra (...) y la iluminación expresionista propia de la Alemania pre-nazi” (Rojo Martínez, 2005: 38). De hecho, será Fritz Lang, maestro del expresionismo alemán, uno de los cineastas más destacados del cine negro estadounidense.

ficción televisivos, podemos considerar a *The Soprano* como una “*dramedia noir*”, que bebe del cine de Scorsese (y lleno de referentes literarios, cinematográficos y meta-televisivos a otras obras del género), y que reinterpreta las visiones que se han dado anteriormente del funcionamiento interno de la mafia. Destacamos, además, y con una serie mucho más fiel a los cánones de género, a *Boardwalk Empire*, cuyo productor ejecutivo es el propio Martin Scorsese, y que sigue las andanzas del tesorero de Atlantic City desde el inicio hasta el fin de la ley seca.

2. Drama trágico

De raíces literarias, el drama trágico es aquel en que el destino de los protagonistas viene marcado por su entorno social. El determinismo social del medio fue una corriente literaria del realismo clásico, muy ligada al naturalismo¹¹¹, cuyo máximo exponente fue Émile Zola, con obras como *Germinal* (1885), que habla sobre una huelga minera en un pueblo del norte rural de Francia, y que describe la miseria de las familias que allí trabajan y las enormes desigualdades existentes entre clases. Más allá de *Germinal*, la obra más popular dentro de esta corriente fue la novela folletinesca de Charles Dickens, bastante anterior a la del francés, *Oliver Twist* (1838), que explica la vida de un huérfano londinense en la Inglaterra victoriana, mostrando las enormes desigualdades sociales y las desgracias que el joven Oliver ha de vivir por el simple hecho de haber nacido huérfano y pobre. Ya en el siglo XX, otro autor que al igual que Zola contaba con una gran conciencia de clase, Jack London, escribiría *Martin Eden* (1908), cuyo protagonista, que da título a la novela, es un joven autodidacta de orígenes humildes que intenta convertirse en escritor y casarse con una joven burguesa. A causa de sus orígenes no conseguirá ni una cosa ni la otra, y se verá condenado a un destino trágico. Además de la novela, el determinismo social del medio se encuentra también en dramas teatrales. El propio Ibsen, del que ya hemos hablado, fue uno de los primeros en hablar de la problemática de género. En *Casa de muñecas* (1879), Nora, la protagonista, aunque forma parte de la clase burguesa, se ve abocada a otro destino trágico a causa de su condición femenina en un sociedad machista y patriarcal, que la obliga a no ir más allá de su rol de ama de casa y esposa fiel. Ya a finales de la primera mitad del siglo XX, será Federico

¹¹¹ Es una corriente realista que se encarga de retratar la realidad buscando la máxima objetividad dentro de lo posible, de una manera casi documental.

García Lorca el que en una misma obra aúne los orígenes humildes y el género en *La Casa de Bernarda Alba* (1936, publicada en Argentina en 1945), una obra teatral que representa la España profunda y rural, llena de odio y envidias, en el que lo más importante es mantener las apariencias, y en el que las mujeres de origen humilde no pueden aspirar a nada.

El determinismo social del medio ha tenido también una presencia constante en el medio cinematográfico a lo largo de toda la historia. Pese a ser famoso por sus comedias, no podemos dejar de nombrar a Chaplin y dos obras maravillosas y emotivas como *El niño* (1921) y *La quimera de oro* (1925). Otro director al que vinculamos directamente a otro género, como John Ford, rodó la adaptación de la novela de John Steinbeck, *Las uvas de la ira* (1940), sobre una familia de granjeros de Oklahoma que emigra a California para poder ganarse la vida. En la España postfranquista se rodaron varias películas (muchas basadas en casos reales) sobre jóvenes delincuentes del extrarradio enganchados a las drogas y con un futuro que parece marcado por su origen (movimiento conocido como *cine quinquí*¹¹²). Hablamos de películas como *Navajeros* (E. de la Iglesia, 1980); *El pico* (E. de la Iglesia, 1983); *Yo, el Vaquilla* (J. A. de la Loma, 1985); o *El Lute: camina o revienta* (V. Aranda, 1987). Otro popular director español marcado por el determinismo social del medio es Fernando León de Aranoa, cuyas dos películas más conocidas son *Barrio* (1998) y *Los lunes al sol* (2002).

Aunque si ha habido un movimiento cinematográfico que ha sabido reflejar con mayor precisión el determinismo social del medio, este ha sido el del Neorrealismo italiano, que surgió en la Italia de la posguerra. Era un cine que retrataba la vida de las personas de clase trabajadora en una Italia en plena recesión, deprimida por la cantidad de víctimas que había dejado atrás, y donde la miseria se encontraba en todos los lugares. Más que la trama, la importancia de estos filmes está en los personajes y sus sentimientos. De hecho, para dotar de más realidad y humanidad a los personajes, y retratar fielmente la realidad, se utilizaban actores no profesionales. Del movimiento participaron algunos de los directores italianos más populares a lo largo de la historia, como Roberto Rossellini, Vittorio Di Sica o Luchino Visconti. Las dos películas paradigmáticas del Neorrealismo italiano fueron *Roma, ciudad abierta* (R. Rossellini, 1945), cuya trama gira en torno a un sacerdote que ayudó a la resistencia durante la ocupación nazi en la Segunda

¹¹² Es un cine que retrata la España de la década de los setenta y los ochenta, en la que una multitud de jóvenes de orígenes humildes están enganchados a la heroína.

Guerra Mundial, y *El ladrón de bicicletas* (V. Di Sica, 1948), en el que el robo de una bicicleta a un trabajador, herramienta indispensable para seguir trabajando, es la excusa para mostrar las miserias de la Roma de la posguerra.

En la *Quality TV*, el determinismo social del medio tiene el nombre de David Simon. Es imposible encontrar otro autor relacionado tan estrechamente a un género como es el caso del experiodista y el drama trágico. Aunque nació y pasó su infancia en Washington, se mudó a la vecina Baltimore después de licenciarse como periodista para trabajar en un periódico local. Allí cubrirá principalmente las noticias de sucesos, por lo que se sumergió tanto en los bajos fondos de la ciudad que fue capaz de comprender su funcionamiento. Esa experiencia le llevará a desarrollar sus primeras obras en Baltimore, una de las ciudades más desiguales y con una de las tasas de criminalidad más altas de todo el país. La publicación de su libro *Homicide: A Year on the Killing Street* (1991), en el que narra sus experiencias personales como periodista trabajando con algunas patrullas policiales del Departamento Policial de Baltimore hará que entre en el medio televisivo, ya que los derechos de su obra fueron comprados por la televisión para adaptarlos a una serie de ficción titulada *Homicide: Life on The Street* (NBC, 1993 – 1999), donde trabajaría como consultor, productor y guionista de algunos episodios. Sin embargo, su primer gran proyecto como *showrunner* fue la miniserie *The Corner* (HBO, 1997), donde puso las bases de lo que será *The Wire*. La serie está centrada en un barrio de West Baltimore marcado por el tráfico de drogas, la drogadicción y la delincuencia, que empieza en plena infancia. Basada en hechos reales, disecciona el barrio desde todos los ángulos posibles (cada capítulo desde el punto de vista de un personaje), con ese estilo documental tan característico que empieza a poner en práctica, y en la que podemos ver dos grupos de personajes: a los que el barrio atrapa (los que no tienen elección) y los que se dejan atrapar por el barrio (los que sí la tienen).

Será en su gran obra maestra, *The Wire*, donde llevará al límite el retrato documental de la realidad tan propio del naturalismo de Zola, diseccionando hasta el último detalle de la ciudad de Baltimore. De hecho, las cinco temporadas producidas están centradas en un estamento concreto: la policía y los narcotraficantes, los trabajadores del puerto y los sindicatos, la política, la educación y, por último, los medios de comunicación. Es una serie coral, sin grandes protagonistas destacados, en la que muchos de los secundarios son personas reales de las calles (siguiendo la tradición neorrealista), en el que se intenta dar respuesta de la manera más objetiva posible a los grandes problemas de la ciudad.

Además de *The Wire*, otra serie alabada por la crítica fue *Treme* (HBO, 2010 – 2013), en la que Simon se aleja de Baltimore para ir a otra de las ciudades más desiguales del país, que además pasa por un momento crítico. Situada en Nueva Orleans pocos meses después de que el Huracán Katrina la arrasase, la serie explora un vecindario de la ciudad en la que los habitantes intentan reconstruir sus vidas, tarea nada sencilla dada la desigualdad y el abandono por parte del estado.

3. Series sobre asesinos en serie¹¹³

En la *Quality TV*, la frontera entre héroe y villano es muy difusa, como muestran personajes como Tony Soprano y Walter White. De hecho, “los perfiles del villano y el antihéroe parecen haber asumido de forma recurrente el rol de protagonista en las series de ficción (Hermida, Hernández-Santaolalla, 2015: 9)”. Este giro tan característico de la *Quality TV* provoca que la figura del asesino en serie, que ya fue elevada a los altares con la interpretación de Anthony Hopkins en *El silencio de los corderos* (J. Demme, 1991), tenga un papel tan destacado como para considerar a las series de suspense sobre asesinos en serie como un género propio. El origen literario del asesino en serie lo encontramos en la novela *El extraño caso del Doctor Jeckyll y Mr. Hyde*, en la que Stevenson construye en una novela corta uno de los personajes más destacados del siglo XIX, y que será uno de los ejemplos más claros del tema la dualidad interior como “alegoría del trastorno disociativo de la identidad (García; Raya Bravo, 2015: 18)”. Posteriormente, los crímenes de Jack el Destripador en la Inglaterra de finales del siglo XIX construyeron uno de los mayores misterios todavía sin resolver. Dicha historia será llevada reiteradamente al cine, aunque si existe un momento clave en el cine con la figura del asesino en serie, como ya hemos comentado antes, es el personaje de Hannibal Lecter, que daría paso a incontables películas en la década de los noventa sobre asesinos en serie, entre las cuales destacamos *Seven* (D. Fincher, 1996).

Por lo que hace a la *Quality TV*, el momento en que el asesino en serie pasa a ser protagonista y pone al público en el incómodo lugar de empatizar con sus actos llega con *Dexter*. La serie, protagonizada por Michael C. Hall, “constituye un magnífico ejemplo

¹¹³ Seguimos la tesis de Hernández-Santaolalla en la obra *Asesinos en serie(s): Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*, para justificar que la importancia de este tipo de narraciones.

de los cambios en la figura del héroe en la narrativa serializada estadounidense (...). El conjunto de la serie se estructura para explicar la personalidad de un asesino en serie y la manera que tiene de relacionarse con su entorno (...). Ya desde los créditos iniciales se anuncia la violencia de lo cotidiano (Tous, 2010: 83)”.

“Lo habitual hasta el crucial estreno de Dexter era que el *serial killer* apareciese en tramas episódicas o arcos de temporada (...). Adscribiéndose a la tercera edad de oro de la televisión, Dexter convierte poco después al asesino en serie en protagonista. Se inicia así una tendencia que da lugar a series que focalizan su discurso en el asesino y lo convierten en una suerte de antihéroe televisivo (*Hannibal* (NBC, 2013 – 2015), *Bates Motel* (A&E, 2013 – 2017), *The Following* (FOX, 2013-2015)). Esto no es sino un reflejo de la sensibilidad espectral basada en la admiración transgresora hacia el villano o el protagonista amoral (Tony Soprano, Don Draper o Walter White), y en la demanda de personajes cada vez más complejos (García; Raya Bravo, 2015: 33)”.

Estos asesinos en serie son, además, personajes marcados por episodios, en muchas ocasiones en su infancia, que los transformarán en los monstruos que son en el presente. De ahí que el trasfondo trágico, que será evidente además en sus actos y en la manera de afrontar y aceptar su futuro, esté muy presente.

GÉNEROS Y MODALIDADES TEMÁTICAS PROPIAS DE LA HIBRIDACIÓN DE LAS MATRICES GENÉRICAS DRAMÁTICA Y ÉPICA

Si bien la matriz genérica épica es el más antigua históricamente, su importancia sigue vigente en nuestros días. Más allá del western¹¹⁴, nos encontramos uno de los géneros más importantes a lo largo de la historia, la fantasía, así como sus modalidades temáticas más importantes. Las historias fantásticas son historias dramáticas plagadas de elementos y motivos presentes en los diferentes géneros propios de la épica. Además, tenemos también las series bélicas, cuyo origen directo hallamos en la literatura bélica y en el género bélico cinematográfico. Si vamos más allá, podemos decir que su origen se encuentra en la epopeya clásica (*La Ilíada*).

1. Fantasía

Herederero directo del cuento tradicional de Perrault, de los Hermanos Grimm, de Andersen o de Esopo, que a su vez recogen una tradición oral antiquísima, el fantástico es un género cuya raíz encontramos en la matriz genérica épica

Dicho género tiene como fundamento una serie de sucesos extraordinarios que el espectador debe admitir como ciertos en la ficción a pesar de no creer en ellos en su vida real, y da cobijo en la protección de su techo a una enorme variedad de posibilidades cuyo denominador común es el de ser imposibles a las velas más o menos cartesianas (según los gustos) de la razón: “En el Fantástico conviven hadas y vampiros, dragones y monstruos, príncipes y héroes voladores, genios embotellados y sueros con drogas (queremos decir medicinas) de efectos sorprendentes (Bassa; Freixas, 1993: 11 - 12)”. Es decir: modalidades temáticas como la espada y brujería (paradójicamente, muy poco representada en la edad de oro de las ficciones seriadas, y que no recogemos en esta propuesta taxonómica, pero en la cual adscribiríamos la serie más mediática de la historia de la *Quality TV: Game of Thrones*), la ciencia ficción, el terror o el género de superhéroes.

La fantasía es uno de los géneros más importantes de la cultura mediática, posiblemente el que más, si tenemos en cuenta que la ciencia ficción y el terror serían

¹¹⁴ En sus orígenes literarios y cinematográficos, en el que los buenos y los malos estaban muy definidos, era un género épico sin más. En la *Quality TV*, como veremos posteriormente, eso cambia, y el peso dramático tiene mucha importancia.

parte de ella¹¹⁵. Dicha dinámica no es solo contemporánea, sino que se ha repetido siempre a lo largo de la historia, desde que el ser humano tiene la capacidad de narrar historias: empezando por las historias mitológicas, pasando siglos después por el Antiguo Testamento (la narración más influyente hasta la fecha, que interpreta múltiples historias fantásticas como si de la realidad se tratase), llegando a *Game of Thrones*. La serie, apuesta decidida de la HBO en una época en que su reinado estaba en jaque tras el final de *The Sopranos*, y con otras cadenas privadas como Showtime o AMC con éxitos como *Dexter* o *Mad Men* (antes de la revolución que supondría la llegada de Netflix), consiguió máximos de audiencia desde el primer momento, y fue creciendo en paralelo al fenómeno de las redes sociales con Twitter y Facebook a la cabeza, convirtiéndose en un fenómeno global que va más allá de la televisión, consiguiendo que los estrenos y los finales de sus temporadas fueran noticia a lo largo del planeta. La serie adapta una saga de novelas río, todavía sin concluir, del escritor George R.R. Martin, gran conocedor del medio televisivo, en el cual ha trabajado como guionista y que colaborará estrechamente con los creadores David Benioff y D. B. Weiss. Tan estrechamente que escribirá alguno de los guiones de la serie. La serie, recoge elementos del mundo de Tolkien, Shakespeare y la historia medieval europea (especialmente la británica), para tejer una extensísima narración llena de traiciones, violencia, sexo, asesinatos, reencarnaciones o muerte. Muchas muertes. Sus giros de guion, sus *cliffhangers* (es una de las series en las que más claramente vemos la influencia de la novela folletinesca), y la incerteza ante el destino de los protagonistas, provocaron que la serie se convirtiera en el fenómeno global que la llevó a reventar datos de audiencia en los cinco continentes.

1.1. Ciencia ficción

De manera muy breve, podemos decir que “la ciencia ficción, inscrita en el fantástico, comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico, que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico (Bassa; Freixes, 1993: 31)”. Se trata pues, del subgénero del fantástico con mayor

¹¹⁵ Tal como explica Tous Rovirosa, las narraciones propias de la ciencia ficción y el terror surgen en periodos de crisis dentro de una sociedad (*Lost* surge poco después del ataque del 11-S). Ambas modalidades temáticas facilitan la creación de metáforas para interpretar la realidad (lo incomprensible, raro e inexplicable es una metáfora del enemigo) y acostumbra a interpretarla de manera maniqueísta (Tous Rovirosa, 2013: 145).

presencia en la cultura mediática, especialmente en el cine del siglo XX. Hay elementos recurrentes que se repiten constantemente en narraciones inscritas dentro de la ciencia ficción: figuras como el genio loco; *loci* como la nave espacial o la ciudad distópica; temas como la dualidad interior o el de la problemática del avance tecnológico, representada en muchas ocasiones por los conflictos entre hombres y robots; extraterrestres, mutantes, viajes en el tiempo, etc. (Miguel, 1988; Bassa; Freixas, 1993). Al igual que pasa con el terror, las raíces de la ciencia ficción las hallamos en la novela gótica, que surge en el momento en que se imponía lo racional. El relato fundacional es el *Frankenstein o el moderno Prometeo*¹¹⁶ de Mary Shelley (1818), donde se esbozan rasgos de lo que será el género posteriormente (Miguel, 1988: 137 - 139). Sin embargo, no será hasta la segunda parte del siglo XIX, cuando el avance tecnológico y el progreso científico es tan poderoso que aparece “ya de manera clara en la prosa narrativa”. Son Verne (1870) y Wells (1890) “los primeros escritores que nos maravillaron y pronosticaron los más atrevidos inventos modernos e hicieron conscientemente ciencia ficción (Miguel, 1988: 141)”. Más allá de los precursores de la literatura de ciencia ficción, a lo largo del siglo XX los autores más destacados de este género fueron, entre otros, Isaac Asimov, Ray Bradbury, Aldous Huxley, J.G. Ballard o Philip K. Dick.

En cuanto a la ciencia ficción como género cinematográfico, los antecedentes resultan mucho más claros: Georges Méliès (Miguel, 1988: 141; Gasca, 1969: 23; Navarro, 2008: 15). El francés realizó el año 1902 la película *Viaje a la luna* (G. Méliès, 1902), inspirado en los relatos de Verne y Wells, una obra de ciencia ficción en clave cómica. A partir de aquí se inició un camino de larguísimo recorrido en el que ha sido uno de los subgéneros cinematográficos más fértiles. Probablemente, los filmes más destacados dentro de la ciencia ficción fueron *2001* (S. Kubrick, 1968), y *Blade Runner* (R. Scott, 1982), sin olvidar, décadas atrás, una de las grandes obras maestras del cine mudo: *Metrópolis* (F. Lang, 1927).

Por lo que hace a la televisión, podríamos decir que la primera gran serie de culto, emitida a caballo entre la década de los cincuenta y de los sesenta, fue una serie de ciencia ficción. *The Twilight Zone* (CBS, 1959 – 1965), contemporánea a *Alfred Hitchcock Presents* (NBC, 1955 – 1962; CBS, 1985 – 1989) y con una menor audiencia, goza hoy

¹¹⁶ Hay autores, como José Antonio Navarro, que van más allá y señalan a Cyrano de Bergerac como primer autor en intuir lo que será posteriormente la ciencia ficción, con la obra *El otro mundo o los estados e imperios de la luna*, publicada el año 1657 (Navarro, 2008: 13).

en día de un alto prestigio, y su influencia es reconocida en directores como Steven Spielberg, George Lucas o J.J. Abrams y en series como *Black Mirror* (De la Torre, 2016: 154). Se trata de una antología de diferentes capítulos en la que Rod Sterling, que copia a Hitchcock la idea de introducir los capítulos y utiliza la metáfora de la puerta hacia lo desconocido, introduce a los espectadores a historias que mezclaban la crítica social y elementos perturbadores, y que en muchas ocasiones dejaba desconcertado al público por las múltiples interpretaciones de sus finales tras giro de guion, como ha hecho recientemente *Black Mirror* (De la Torre, 2016: 153).

Pese a la indudable importancia de *The Sopranos* y HBO, que inauguran la edad de oro de las ficciones seriadas, fue una serie de una de las cadenas tradicionales la que convierte a las que todavía eran series de televisión en fenómenos globales. Al igual que una saga de ciencia ficción como *La guerra de las Galaxias* revolucionó el cine la década de los ochenta, una serie de ciencia ficción lo hizo en la televisión de la primera década del siglo XXI. *Lost*, creada por J. J. Abrams y Damon Lindelof, trataba sobre un grupo de pasajeros que viajan en un avión que se estrella en una isla deshabitada. Tras el accidente, en la isla aparecen monstruos misteriosos o un grupo llamado Los Otros o una organización que realizaba experimentos secretos:

“El fenómeno *Lost* no fue solo estadounidense, sino que trascendió esa frontera y obtuvo un culto alrededor del mundo, utilizando la red como vínculo para unir seguidores que buscaban preguntas a los enigmas de la serie (...), y consumían información sobre la serie incluso cuando esta no estaba en emisión. Cuando *Lost* terminó, seis temporadas más tarde (...), a través de las nuevas formas de consumo que generó y el diálogo con la audiencia que impulsó, había cambiado por completo la importancia de las series como artefactos culturales, ahora con una capacidad de impacto insólita (De la Torre, 2016: 515 – 516)”.

En España, la serie más representativa de la *Quality TV*, que ha demostrado la capacidad de crear un producto de calidad (a pesar de peculiaridades propias como la excesiva duración por la duración del *prime time*), es una serie sobre viajes en el tiempo de Televisión Española. *El Ministerio del Tiempo*, una serie sin gran audiencia pero que arrastra un gran fenómeno fan y que se ha ido expandiendo a través de las series sociales, mezcla los viajes en el tiempo de unos personajes captados por un ministerio ficticio del Gobierno de España que tiene como objetivo mantener el pasado intacto, ni mejor ni peor. Llena de referencias y guiños al cine, la literatura y otras series de televisión, la serie mezcla personajes ficticios y reales de todas las épocas, tan dispares como Colón, Cervantes, Lope de Vega, Velázquez, Hitler, Franco o Hitchcock.

1.2. Terror

“El terror es universal (Worland, 2007: 25)”. Estas cuatro palabras resumen perfectamente la sensación inherente del ser humano ante lo desconocido. Lo que en la actualidad desarrollan narraciones literarias, cinematográficas o televisivas se ha desarrollado a lo largo de la historia en mitos y ritos religiosos. En las culturas tradicionales, demonios, monstruos, espíritus malignos o el Diablo eran profundamente temidos (Worland, 2007: 25). De hecho, algunos pasajes del Antiguo Testamento podrían considerarse como relatos de terror.

En cuanto a sus orígenes como modalidad temática, encontramos los primeros relatos que pondrán las bases de lo que nos llega en la actualidad en la literatura gótica que aparece a finales del siglo XVIII en Inglaterra, cuando diversas historias de terror, misterio y elementos sobrenaturales obtuvieron mucha popularidad (Worland, 2007: 27). Algunos de los elementos recurrentes con mayor presencia en narraciones de terror son los psicópatas, los científicos locos, vampiros, espíritus, brujas, zombis o hombres lobo (Tudor, 1989: 20).

Tal como apunta Losilla “muchos son ya los teóricos que coinciden en la consideración del cine como el medio artístico más dotado para la representación de lo horrible y lo terrorífico (Losilla, 1993: 25)”. Encontramos esta opinión acertada, por las posibilidades de inmersión que encontramos en un medio como el cinematográfico (por encima incluso que el que ofrecen las ficciones seriadas, si suponemos que la película está pensada para ser vista en una sala de cine, lo que facilita la inmersión del espectador en la historia), aunque en la actualidad podríamos decir que si tenemos en cuenta tanto la sensación de estar dentro de la historia, como la identificación con el personaje, el videojuego podría ser el medio con el mejor se puede transmitir esa sensación de horror. Podríamos considerar, incluso, la primera película de la historia, *La llegada del Tren* (Hmns. Lumière, 1895), como un filme de terror por el pánico que causó en los primeros espectadores que la contemplaron, que creyeron estar a punto de ser arrollados.

En algunas de las historias más destacadas del cine expresionista alemán encontramos las raíces de terror como modalidad temática cinematográfica. Cabe destacar *El gabinete del doctor Caligari* (R. Wiene, 1919) y *Nosferatu, el vampiro* (F. W. Murnau, 1921). Se trata de un cine en el que vemos “la representación del mal encarnado en diferentes figuras alegóricas, prepotentes, tenebrosas (...), que aparecen íntimamente relacionadas con un sentimiento trágico de la vida típicamente germánico; aquel que

concibe los peores instintos de la humanidad encarnados en una entidad filosófica de carácter demoníaco, tan aberrante como todopoderosa (Losilla, 1993: 62)”.

El terror es una modalidad temática muy presente en el cine de serie B, donde encontramos diferentes variaciones (zombis, vampiros, hombres lobo, insectos, *slasher*, casas encantadas, etc.), y del que han surgido películas tan destacadas como *La parada de los monstruos* (T. Browning, 1932); *La mujer pantera* (J. Torneur, 1943); *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960); *La semilla del diablo* (R. Polanski, 1968); *El exorcista* (W. Friedkin, 1972); *El resplandor* (S. Kubrick, 1980); *Pesadilla en Elm Street* (W. Craven, 1985) o *It follows* (D. Robert Mitchell, 2013).

Por lo que hace a las ficciones seriadas, podemos encontrar dos series de terror que siguen siendo, hoy, historia. En primer lugar, por lo que significaron y, en segundo lugar, por la presencia en ellas de profesionales del medio televisivo, avanzándose varias décadas a la *Quality TV* de nuestra era. La primera es *Alfred Hitchcock Presents*, una antología de medimetrajes de terror y suspense presentadas por el propio Hitchcock. Fue el gran maestro inglés uno de los primeros en adivinar las posibilidades de la televisión, en una línea que han seguido posteriormente Martin Scorsese o Steven Spielberg, ya que la función de Hitchcock era la del productor que seleccionaba los relatos, los directores y el reparto, y que ocasionalmente dirigía algún episodio (17 de las 266 entregas): lo que actualmente tiene el nombre de “productor ejecutivo” (De la Torre, 2016: 146). La otra serie de la que hablamos, contemporánea a la de Hitchcock, es *The Twilight Zone*¹¹⁷, en la cual, aunque la ciencia ficción está más presente, tenía mucho que ver con el miedo hacia lo de lo desconocido (De La Torre, 2016: 153).

También en España el terror ha sido muy fecundo en televisión, y no podemos obviar la antología de Narciso Ibáñez Serrador para Televisión Española, *Historias para no dormir* (TVE, 1966 – 1970), en la que se emitieron diferentes medimetrajes englobados en la misma marca que tenían al terror psicológico y el suspense como denominador común, siguiendo la línea marcada anteriormente por *Alfred Hitchcock Presents* y *The Twilight Zone*, con historias de una calidad muy superior a las que se emitían en la época.

En la época de la *Quality TV* es muy posible que la serie de terror que más repercusión ha tenido sea la antología *American Horror Story*, en la que cada temporada de entre doce y trece capítulos gira en torno a un lugar recurrente ligado al terror: la casa

¹¹⁷ Vid. págs. 132 – 133 de este trabajo.

encantada, el psiquiátrico, el circo de los horrores o el aquelarre. Además de *American Horror Story*, destacamos especialmente *Penny Dreadful*, de la cadena Showtime, en la que han estado presentes los directores españoles Juan José Bayona y Paco Cabezas, y que es especialmente interesante para nuestro estudio por la cantidad de personajes míticos, temas y motivos que están presentes en el Londres victoriano de finales del siglo XIX (Jack el Destripador, Frankenstein, Dorian Grey, etc.).

1.2.1. Zombis

Las películas de serie B sobre zombis fueron unos de los productos más populares dentro de la cultura mediática occidental en las décadas de los 60 y los 70, a raíz del éxito de *La noche de los muertos vivientes* (G. Romero, 1968), considerada como el origen de la submodalidad temática¹¹⁸. Tras perder importancia, será la televisión la que vuelva a poner a los zombis en el centro de la cultura mediática. *The Walking Dead* (AMC, 2010 -), adaptación de un cómic de Robert Kirkman con el mismo título, se convirtió en una de las series con mayor audiencia entre la televisión por cable de la historia, y volvió a poner de moda el subgénero también en el cine. Además de *The Walking Dead*, destacamos la francesa *Les Revenants*, que da un giro de tuerca al género al presentar a personas que vuelven a casa después de un tiempo muertos sin ser conscientes de ellos (y sin el característico aspecto de los zombis).

1.2.2. Vampiros

Otra submodalidad temática que triunfó en el cine de serie B fue el de vampiros, cuyo éxito se remonta a la publicación de *Drácula*, de Bram Stoker (1897), una novela que ha sido recreada hasta la extenuación, (re)interpretando de infinitas maneras sus temas, motivos, figuras y *loci*. Más allá de las versiones del *Drácula* de Bram Stoker (cuya más fiel y famosa adaptación fue la de Francis Ford Coppola el año 1992), los vampiros son personajes que se incorporan al imaginario

¹¹⁸ En realidad, dos años antes que Romero, el británico John Gilling estrenó *La plaga de los zombis*, una película situada en un pequeño pueblo de Inglaterra en la que un doctor y su amigo descubren que alguien utiliza la magia negra para revivir a los muertos. Aunque la idea parezca original, el cine de zombis aparece en la década de los treinta en Estados Unidos, a partir de las historias recogidas por William Buehler Seabrook, que narraban leyendas haitianas sobre magia negra y vudú. Así pues, *White Zombie* (V. Halperin, 1932), fue la primera película de *zombis* de la historia.

colectivo y que tienen una importancia capital en el género de terror en el cine y la literatura del siglo XX¹¹⁹, y cuyo éxito llega a la *Quality TV* de nuestros días¹²⁰. Si hubo una serie que se anticipó al fenómeno fan de *Lost* fue *Buffy, the Vampire Slayer* (The WB, 1997 – 2003), creada por Josh Whedon, la serie rompía el arquetipo de la rubia adolescente de instituto incapaz de valerse por sí misma, y construye un personaje capaz de hacer frente a cualquier mal. Buffy descubre que es la última de una dinastía de chicas jóvenes, llamadas *slayers*, cuyo objetivo es combatir a las fuerzas del mal, especialmente vampiros y demonios. Fue, además, una de las primeras series *transmedia*, al ampliar el creador su universo a novelas, juegos, cómics, videojuegos e incluso un spin-off, la serie *Angel* (The WB, 1999 – 2004) (De la Torre, 2016: 470 – 471). Después del éxito de *Six Feet Under*, Allan Ball decidiría seguir criticando a la sociedad norteamericana en *True Blood*, una serie situada en la América profunda, y en la que la figura del vampiro se utiliza para denunciar la discriminación que sufre el que es diferente (De la Torre, 2016: 574), y que saca a la luz las diferencias con las que siguen siendo vistas el colectivo homosexual o las personas afroamericana.

1.3. Superhéroes

Se trata de una modalidad temática propia de la ciencia ficción cuyas raíces encontramos en el cómic, un formato de la cultura popular que ha sido observado normalmente con cierto desprecio por parte de las élites culturales. Un desprecio que, cabe añadir, sigue arrastrando en los universos cinematográfico y televisivo.

¹¹⁹ En la década de los 20, el cine expresionista alemán crea dos obras maestras basadas en este mito: *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922) y *M. El vampiro de Dusseldorf* (F. Lang, 1931), esta última más alejada de la obra de Stoker.

¹²⁰ “La reaparició de la figura dels vampirs al cinema i la televisió contemporanis obeeix a dos elements claus: la postmodernitat i el narcisisme (...). Els vampirs s’erigeixen com a criatures atractives, en la mesura que donen resposta al narcisisme, característica sovint associada a l’adolescència (...). Tant els vampirs com els zombis suposen figures interessants pel fet que resorgeixen a la serialitat televisiva sota la influència del postmodernisme, és a dir, la figura del vampir o del *zombie* actualitzat al segle XXI són en si mateixos reivindicacions de l’alteritat, de la diferencia, dels discursos antitotalitaris i de les minories (Tous Rovirosa, 2013: 138 – 139).”

El cómic de superhéroes nace en los Estados Unidos de la década de los treinta¹²¹, una de las etapas más convulsas de la historia del país tras el desplome de la bolsa del año 1929 y el pánico a un conflicto bélico que finalmente llegaría tras el imparable ascenso de la Alemania nazi de Adolf Hitler y el desmembramiento de Europa¹²². Aunque *The Phantom*, (1936), de Lee Falk es precursor del resto de superhéroes, se considera a *Super Man* (1938), creado por Jerry Siegel y Joseph Shuster, el primer superhéroe de la historia (Morrison, 2011: 22). Su éxito fue tan enorme que todavía continúa siendo el gran símbolo.

En cuanto a género cinematográfico, podemos señalar la década de los 2000¹²³ como el momento en que empieza el auge de las películas de superhéroes, tanto que podemos considerarlas como género cinematográfico *per se*. De hecho, creemos que el género de superhéroes recoge el guante del western por partida doble: como género principal de la cultura mediática, por un lado, y como género en el que sirve para construir el relato de los Estados Unidos de América.

Por lo que hace a la televisión, la posición dominante del cómic de superhéroes dentro de la cultura mediática hace que sus historias traspasen las viñetas para llegar a las pantallas. El año 1966, la ABC estrenó la primera adaptación del que es uno de los personajes de ficción más populares desde su creación. *Batman* (ABC, 1966 – 1968), protagonizada por el recientemente fallecido Adam West, se convirtió en una serie de culto muy alejada de las recientes adaptaciones de Netflix de personajes de Marvel, como *Daredevil* (Netflix, 2015 - 2018), *The Punisher* (Netflix, 2017 - 2019) o *Jessica Jones* (Netflix, 2015 -).

2. Series bélicas

El género bélico es uno de los ejemplos en los que más claramente podemos encontrar un origen en la matriz genérica épica y en las epopeyas clásicas, al explorar conflictos entre

¹²¹ Cabe añadir un matiz a esta afirmación, ya que los cómics *Patoruzú* (Argentina, 1928) y *Fantasmagórico* (Japón, 1930) anticipan características de los superhéroes estadounidenses. De hecho, así como

¹²² El personaje del Capitán América se crea en plena Segunda Guerra Mundial (1941). Es un soldado, además de ferviente patriota, que lucha contra las potencias del Eje (Morrison, 2011: 59-60).

¹²³ Los X-Men de Bryan Singer (2000) inician esta etapa, pero la película que marca un antes y un después es *Spider Man* (2002), de Sam Reimi, que además de buenas críticas consiguió una recaudación en taquilla nunca vista hasta entonces, en unos Estados Unidos todavía en shock por los atentados del 11 de septiembre.

dos sociedades diferentes y que sirve para preservar la memoria colectiva de un pueblo concreto. En la época contemporánea, las novelas bélicas, pese a su origen épico, al ser noveladas, se centrarán más en explorar los conflictos humanos que surgen del conflicto armado, con obras como *Johnny cogió su fusil* (D. Trumbo, 1939) o *El imperio del sol naciente* (J. G. Gallard, 1984); por no hablar, un siglo antes, de una de las obras más influyentes de la literatura universal: *La Guerra y la Paz*, escrita por Tolstoi el 1867, que narra la invasión napoleónica de Rusia y en la que, en su larga extensión, se explica detalladamente batallas como la de Austerlitz.

En el cine, el género bélico es uno de los géneros más importantes que existen, y a diferencia de otros géneros o modalidades temáticas, ha tenido una presencia importante a lo largo de todas las épocas. De hecho, “las guerras han sido uno de los acontecimientos históricos más representados tradicionalmente en las ficciones audiovisuales, también en las series de televisión (Muruzábal; Grandío, 2010: 183)”. Además, y en uno de los momentos culmen de los medios de comunicación de masas en el siglo XX, el cine bélico fue utilizado también como arma propagandística por ambos bandos en la Segunda Guerra Mundial, fenómeno que se empezó a explorar pocos años antes en la Guerra Civil Española, con películas del bando sublevado gracias a la influencia nazi. Más allá de este uso propagandístico (que llega a nuestros días, especialmente en Hollywood), el cine bélico empieza con Griffith y *The fugitive* (1910), en un corto sobre la Guerra Civil Americana; pasa por películas como *Por quien suenan las campanas* (S. Wood, 1943), en una adaptación de la novela homónima de Hemingway de la Guerra Civil Española, conflicto que explorarían entre otros *La Caza* (C. Saura, 1963); *Senderos de gloria* (S. Kubrick, 1957), sobre la Primera Guerra Mundial; *Salvar al soldado Ryan* (S. Spielberg, 1997) y la reciente *Dunkerque* (C. Nolan, 2017), sobre la Segunda Guerra Mundial; *Apocalipsis Now* (F. Ford Coppola, 1979) y *La chaqueta metálica* (S. Kubrik, 1987), que narran el infierno que supuso Vietnam; llegando a conflictos actuales como el de la Guerra de Iraq en *The Hurt Locker* (K. Bigelow, 2008).

Con relación a la importancia de las ficciones seriadas en los conflictos bélicos, podemos sustraer la opinión de Muruzábal y Grandío cuando dicen que:

“Las series de televisión han ocupado el lugar que en la Segunda Guerra Mundial quedó reservada al fotoperiodismo, y en Vietnam al cine independiente, el documental y el reporterismo gráfico. Al contrario de lo sucedido durante la Guerra del Golfo, la Guerra de Irak ha tenido una ficción inmediata porque ha existido este boom en los contenidos dramáticos de televisión (Muruzábal; Grandío, 2010: 183)”.

Por la propia naturaleza del conflicto bélico, ya que hablamos normalmente de batallas de una duración muy determinada en el tiempo, resulta difícil pensar en un arco argumental a largo plazo, razón por la cual hay un formato que se adecúa a la perfección a lo que el género bélico demanda: la miniserie. Ya antes de la llegada de la *Quality TV*, encontramos miniseries como *The Winds of War* (ABC, 1983), situada entre el inicio de la Segunda Guerra Mundial y la intervención estadounidense, o su secuela *War and Remembrance* (ABC, 1983 – 1984), ambas protagonizadas por la otrora estrella de Hollywood clásico Robert Mitchum. Ya en la época que estudiamos, y a rebufo, en este caso de un éxito cinematográfico, aparece una serie que marcaría para siempre la modalidad temática bélica en televisión y que supondría una revolución al contar con directores y estrellas del cine como productores ejecutivos. Tras *Save Private Ryan*, Steven Spielberg y Tom Hanks, de la mano de HBO y Dreamworks Television lanzarían *Band of Brothers*, una miniserie sobre el Desembarco de Normandía que contaría con un presupuesto de 120 millones de dólares, el más elevado hasta la fecha. A lo largo de diez episodios, el espectador podía conocer a un reparto coral desde su entrenamiento (al mismo tiempo que se conocían entre sí), hasta la victoria final. Cada episodio se narraba desde el punto de vista de uno de los protagonistas, permitiendo profundizar más en esa identificación. En el inicio de cada episodio se contaba además con una pequeña entrevista con veteranos de guerra que participaron en la batalla, dando mayor visibilidad a la tarea de documentación, y dando mayor sensación de realismo a lo que el espectador contemplaría (De la Torre, 2016: 490 – 491). La misma cadena y los mismos creadores quisieron repetir el éxito con *The Pacific* (HBO, 2010), también centrada en la Segunda Guerra Mundial, pero en esta ocasión con distintas batallas en el Pacífico contra el Imperio japonés. Pese a la indudable calidad de la serie, no repitió el éxito de su predecesora. Además de estas series, destacamos también a *Generation Kill* (HBO, 2008), primera serie de David Simon después de *The Wire*, sobre un batallón de reconocimiento en la Primera Guerra Mundial, siguiendo la línea del realismo extremo de Simon, y *Unsere Mütter, unsere Väter* (ZDF, 2013), una miniserie alemana de tres episodios sobre la vida de cinco jóvenes amigos durante la Segunda Guerra Mundial, y reverso narrativo de *Band of Brothers*, al contar la versión alemana de la historia, intentando servir como ejemplo a futuras generaciones (De la Torre, 2016: 629).

3. Western

El western es, sin duda, el gran género épico estadounidense. Heredero de la gran epopeya clásica, sirve para construir sobre la marcha el relato triunfador del hombre blanco sobre los salvajes nativos. Igual que Virgilio construye con *La Eneida* a petición de Augusto las raíces míticas del Imperio Romano, el Hollywood clásico modela en el imaginario colectivo de la época su propio origen, motivo por el cual ha sido objeto de numerosos estudios, al ser ejemplo claro de cómo (de)construir la historia a partir de narraciones propias de la cultura mediática. El western explora la época y el desarrollo del territorio occidental estadounidense en el siglo XIX, y si bien en su origen (y en la mayoría de las producciones) se basaba en el bien, representado por los blancos anglosajones, contra el mal de los nativos americanos, con el tiempo iría alcanzando una complejidad y una profundidad mucho mayor.

Al igual que el género negro, muy presente en literatura popular¹²⁴ y para ser consumida con rapidez, se convierte en el género¹²⁵ con mayor importancia en la época que va de la década de los cuarenta hasta finales de los sesenta, la que es considerada época dorada del género, liderada por John Ford, con películas como *La diligencia* (J. Ford, 1939) o *Centauros del desierto* (J. Ford, 1956). Posteriormente llegaría la época del *spaghetti western*, con producciones europeas (rodadas muchas de ellas en Tabernas, Almería) dirigidas por autores como Sergio Leone, que haría películas como *El bueno, el feo y el malo* (S. Leone, 1966), en la que participaría Clint Eastwood. Serán el propio Eastwood, Quentin Tarantino o los hermanos Coen los que continuarán realizando a cuentagotas westerns en las últimas décadas, donde sin duda se ha convertido en un género de capa caída.

En las ficciones seriadas contemporáneas, y por el peso de este género en las series propias de la *Quality TV*, sin que tenga la importancia de otras modalidades temáticas, sí que tiene la suficiente, en cuanto a producciones y calidad de estas mismas, como creamos que el western debe formar parte de esta taxonomía. Sin embargo, al igual que en el cine,

¹²⁴ Su aparición es anterior al género negro. La obra que pone los cimientos de esta modalidad temática es *The Virginian* (1902), de Owen Wister, que describe la vida de un cowboy en un rancho de ganado de Wyoming. A partir de entonces, el género explotaría de la mano de autores como Zane Gray o Louis L'Amour.

¹²⁵ Su origen lo encontramos en la película *The Great Train Robbery* (E. Porter, 1903), con una importancia vital en la historia del medio, ya que es la primera que muestra dos acciones paralelas que suceden al mismo tiempo en lugares diferentes.

el western fue la modalidad temática dominante en la televisión en la década de los cincuenta y los sesenta. Influenciado de manera clara y directa por el cine, las historias de cowboys situadas en el lejano oeste tomaron la pequeña pantalla. Así, el primer western para televisión fue *The Lone Ranger* (ABC, 1949 – 1947), una serie de origen radiofónico principalmente dirigida al público infantil (De la Torre, 2016: 125 – 126). “En la temporada 1957 – 1958 siete de las diez posiciones de los programas más vistos eran westerns (De la Torre, 2016: 127). La televisión vio el primer papel protagonista de Clint Eastwood en *Rawhide* (CBS, 1956 – 1966), así como una de las series más míticas y conocidas de la década de los sesenta: *Bonanza* (NBC, 1959 – 1973), que fue además una de las primeras series emitidas en color (De la Torre, 2016: 127).”

Tras décadas de olvido televisivo fue HBO quien recuperó dicha modalidad temática ya en la época de la *Quality TV*, que ellos mismos inauguraron. *Deadwood*, es una serie que reinventa el mundo del lejano oeste. Creada por David Milch, se desarrolla un relato crudo y violento de este periodo histórico, que respira veracidad y contradice otros relatos previos (De la Torre, 2016: 528). Años después veríamos como una de las estrellas del Hollywood de los ochenta y los noventa (en un fenómeno cada vez más recurrente al constatarse el éxito de la *Quality TV*, donde actores de prestigio buscan trabajar para reafirmar su éxito o relanzar su carrera), Kevin Costner, protagonizaba la miniserie *Hatfields & McCoys* (History Channel, 2012). También HBO, antes del previsto final de su gallina de los huevos de oro (*Game of Thrones*), decide que su nueva gran apuesta, la llamada a coger el relevo en cuanto a éxito de crítica, premios y audiencia es *Westworld*, una distopía situada en un parque de atracciones del lejano oeste, lo que la convierte en un híbrido del western y la ciencia ficción. Creada por Lisa Joy y Jonathan Nolan (hermano y guionista de uno de los directores de Hollywood más prestigioso de los últimos veinte años), la serie adapta una obra de Michael Crichton sobre la inteligencia artificial, con humanoides y vaqueros.

IV

**LA LITERATURA COMPARADA Y
LA TEMATOLOGÍA**

1. INTRODUCCIÓN

En esta tercera etapa de nuestra tesis, breve pero necesaria, vamos a introducir la principal disciplina con la que trabajaremos en nuestra investigación: la tematólogía. Para ello, primero, explicaremos qué es la *inventio* y la contextualizaremos dentro de la retórica clásica; introduciremos también la literatura comparada, dentro de la cual se engloba la tematólogía, y posteriormente haremos lo mismo con esta. Además, hablaremos también de la intertextualidad, relacionada con la disciplina de nuestro estudio, y que es un elemento esencial en la *Quality TV*.

2. LA INVENTIO

La retórica clásica, como bien debería saber cualquier estudiante que haya pasado por las aulas de una Facultad de Ciencias de la Comunicación y de la Información, se compone de cinco conceptos que corresponden a las cinco partes de la elaboración, las llamadas *partes artis*, que se encuentran por primera vez en la obra *Rhetorica ad Herennium*, de autor anónimo, y sobre las cuales profundizaron Cicerón y Quintiliano (Spang, 2005: 114). Dichos conceptos son los siguientes:

1. *Inventio*: También puede ser conocida como “heuresis” (Chillón, 2000: 123). En términos ciceronianos, enfocados a la persuasión como objetivo principal de la retórica, la *inventio* es la primera etapa, en la que el narrador/comunicador debe encontrar “contenidos verdaderos o verosímiles que los hacen plausible desde el punto de vista (Spang, 2005: 117)”. La *inventio* retórica no es solo “invención de argumentos o historias imaginados *ex novo*, sino muy fundamentalmente hallazgo de lo ya existente, a la manera de los precedentes de jurisprudencia invocados por los abogados en los juicios. Y para ese hallazgo de lo existente, Aristóteles escribió su *Tópica*, un estudio y a la vez un detallado repertorio de los *topoi*, los lugares de conocimiento donde la memoria puede archivar argumentos e historias para recurrir a ellos cuando fuere necesario (Chillón, 2000: 137).”
2. *Dispositio*: Tras la primera fase, en la que se recogen todas las ideas para la elaboración del discurso, la segunda parte de la elaboración tiene como objetivo el fin de “disponerlos en una estructura coherente, sistemática y persuasiva (Spang, 2005: 122). Si la *inventio* puede ser tratada de forma *intermediática*, al ser el acervo común en el cual los escritores, guionistas o

publicistas se basan para idear su historia, la *dispositio* será diferente dependiendo del medio utilizado para desarrollar la historia. Si en la *inventio* las diferencias entre lo audiovisual y lo literario son (prácticamente) inexistentes, ya que los cauces de ideación de un trabajo son muy parecidos, los recursos expresivos de los distintos medios sí que son muy diferentes.

3. *Elocutio*: “La retórica clásica distingue entre los conceptos de *res* y *verba*. Por un lado, entre fases de elaboración que atañen a los materiales que se utilizarán en la confección del discurso: las *res* (...). Se considera la fase centrada en esta última actividad [*elocutio*], la formulación adecuada que recibe la etiqueta de *verba*, ya que consiste en “verbalizar” lo que se encontró, seleccionó y estructuró en las dos primeras fases (Spang, 2005: 134).”
4. *Memoria*: Por lo que hace a la retórica clásica, sería un apartado fundamental, ya que sería el en el que el orador, a partir de diferentes recursos mnemotécnico, debe memorizar el discurso para recitarlo. Era también fundamental en culturas orales, en las cuales la transmisión de la cultura dependía exclusivamente de lo memorizado y lo recordado, tanto individual como colectivamente (Spang, 2005: 138). En nuestra época, en la que existen toda clase de tecnologías para registrar discursos o historias (desde el libro al último *gadget* de *Apple*), la importancia de esta fase es mucho menor, lo cual podría explicar, en parte, la cada vez menor importancia de la cultura.
5. *Actio* “La quinta de las fases de elaboración de la comunicación y sobra destacar que esta fase, como las anteriores [*elocutio* y *memoria*], solo se aplica a aquellas comunicaciones destinadas a la presentación en público, con lo que pertenece a la llamada *praxis oratoria* (Spang, 2005: 142)”.

Más allá de los discursos persuasivos y del arte de la oratoria cultivado por Cicerón, las dos primeras etapas de la elaboración del discurso (las *res*), las hallamos en cualquier narración, sin importar el medio que se utilice para expresarla, su duración o su naturaleza ficticia o no ficticia. Aun así, en la *dispositio*, el medio (cinematográfico, literario, televisivo, etc.) juega un papel fundamental, y la diferencia entre estos es muy clara. Es precisamente esta segunda etapa en la que los académicos y estudiantes de distintas facultades centran sus estudios: importa más la forma y el estilo que el

contenido¹²⁶. En cambio, si nos fijamos en la *inventio*, en la primera etapa, en la que los narradores deben hallar los elementos necesarios para crear su historia. Y es algo que no hacen *ex nihilo*, sino a partir de elementos narrativos ya existentes (Carrión Domínguez, 2015: 13). Por tanto, los creadores de historias propias de la *Quality TV* se sumergen en un enorme océano de temas, motivos, argumentos o figuras que se ha ido creando desde el inicio de la transmisión oral de historias hasta llegar a nuestros días¹²⁷. Nuestra tesis, que intenta diseccionar la *inventio* de la *Quality TV*, debe recurrir a la disciplina que estudie estos elementos: la tematología, una de las vertientes más importantes de la literatura comparada.

3. BREVE APROXIMACIÓN A LA LITERATURA COMPARADA

La literatura comparada es una “tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales (Guillén, 1985: 27)”. Se entiende, por tanto, que la literatura comparada es una metodología literaria que se ocupa de las realidades literarias de distintas regiones como manifestaciones análogas de un mismo fenómeno cultural (Gnisci, 2002: 10). Consecuentemente, la labor comparatista es estudiar, analizar y comparar literaturas de distintos lugares, distintas realidades y distintos idiomas.

Podríamos hacer una analogía entre la literatura comparada y el concepto de red. Más que una disciplina, estaríamos hablando de un proyecto de análisis de literaturas múltiples que tiene como objetivo el abordaje de problemas, siempre con una perspectiva relacional, ya sea entre sistemas literarios (Sullà, 2012) o, como reivindicamos,

¹²⁶ Además de la mayor importancia en el estilo de construcción del objeto literario, otro de los motivos principales de la marginación de la desconfianza teórica hacia la tematología es “el rechazo a la subjetividad que preside arbitrariamente la identificación, selección e interpretación de los temas por parte del crítico (Trocchi, 2002: 143)”. Desde aquí apostamos por reivindicar la subjetividad y la capacidad como analistas para fomentar los análisis tematológicos en obras propias de la cultura de masas, no para ofrecer una visión única e inmóvil, sino para fomentar el debate intelectual.

¹²⁷ “Por muy nuevos y hasta innovadores que sean los ropajes con los que comparece, la cultura mediática guarda una intensa, promiscua relación dialéctica con la tradición cultural precedente, a tal punto que es esta la que le infunde, cual savia nutricia, sus ingredientes narrativos primordiales. Aunque su complejidad técnica y sus procedimientos expresivos sean idiosincrásicos, la *inventio*, el imaginario de la cultura mediática se alimenta de repertorios en buena medida cuajados, sedimentados por la tradición (Chillón, 2000: 123)”.

intermediáticos. El comparatista israelí Itaman Even-Zohar, partiendo de postulados formalistas y estructuralistas, plantea la teoría polisistémica, con la que no solo descarta la idea de que la literatura es una actividad aislada al margen de la sociedad, sino que es un sistema integrado en la misma, y en ocasiones con un gran poder en ella (Even-Zohar, 1990: 2). La teoría plantea la existencia de distintos sistemas literarios, ligados a distintas culturas y coexistentes entre sí. Estos sistemas surgen en distintas situaciones históricas y, por tanto, no son estáticos, sino que están en constante movimiento. El cambio es habitual en los sistemas literarios, en los cuales, y en consonancia con la hipótesis que defiende nuestra tesis, “we do not understand or accept anything new except in the context of the old (Even-Zohar, 1990: 4).”

Si hacemos referencia a su terminología, los orígenes de la literatura comparada los encontramos en uno de esos autores que han marcado la historia universal. Goethe acuñó el término *Weltliteratur* (literatura mundial) el año 1827, cuando aparecerá por primera vez en la obra *Conversaciones con Goethe*, de J. P. Eckermann, el año 1836¹²⁸ (Steiner, 1994: 173). La *Weltliteratur*, o literatura comparada, es el estudio de las distintas literaturas del mundo como un conjunto. En el concepto de *Weltliteratur* lo que importa es el conjunto, no las partes que lo forman ni si hay algo que destaca. Tenemos que volver los ojos a la Antigua Grecia, donde se halla el ideal de la belleza humana. Se fijan también en el romano Virgilio, que une a toda Europa, por debajo de la diversidad, todo lo demás, se tiene que ver desde el punto de vista histórico. Se busca un punto común, lo grecolatino, que sirva de referencia (Sullà, 2011).

Originalmente, la literatura comparada se concibió como una respuesta o una reacción a la limitación de los estudios literarios de las filologías particulares, que se centraban en los textos escritos de una sola lengua o dentro del mundo del territorio de una nación-estado. Se concibe a la literatura y a lo literario con independencia de la nación y de la época (Sullà, 2011).

Aunque su terminología nos remite a las palabras de Goethe, y sus antecedentes los encontremos en “los humanistas del Renacimiento italiano, los ilustrados como Diderot o los prerrománticos como Schlegel (Sinopli, 2002: 23)”, el comparatismo no

¹²⁸ "Veo cada vez más [...] que la poesía es un bien común de la humanidad, y que surge en todos los lugares y épocas, en cientos y miles de seres humanos. [...] Por eso me gusta hurgar en naciones ajenas y recomiendo a cualquiera hacer lo mismo. Literatura nacional ya no dice gran cosa, llegó la época de la literatura mundial, y ahora cada uno tiene que ayudar a acelerar esta época (Eckermann, 2006)".

aparecerá hasta el último tercio del siglo XIX, y deberá esperar a principios del siglo XX para desarrollarse como disciplina metodológica.

El hecho de que la literatura comparada aparezca a finales del siglo XIX se debe a diversos factores que intentaremos resumir lo más brevemente posible:

1. Un factor clave para entender el desarrollo y la mayor importancia de la literatura comparada es el del receptor/lector¹²⁹. Steiner afirma que “todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo (Steiner, 1994: 171).” El hecho de que en el siglo XIX empiece a florecer la cultura mediática, y que la novela folletín sea uno de sus principales “productos”, hace que el autor empiece a interesarse por el lector. Cuando un autor escribe debe conocer el sistema literario en el que va a inscribir su obra, por lo que, en términos de mercado, el comparatismo pasa a ser de vital importancia.
2. Otro hecho (negativo) que favorecerá esta aparición es el auge de los nacionalismos, que implican la creación de unas fronteras estatales y el establecimiento de unos bloques (o sistemas) literarios inscritos en la cultura de un país. De hecho, algunos de los primeros estudios históricos de la literatura aparecen en uno de los estados más poderosos, el francés, ponían el foco en “la observación de cómo se particularizan en sentido nacionalista los temas, motivos, mitos y formas literarias comunes de la cultura europea medieval (Sinopli, 2002: 34).”
3. En paralelo al avance de los nacionalismos, el *contramovimiento* cosmopolita empieza a florecer. El comparatismo promueve el diálogo entre los sistemas literarios que se desarrollan en las culturas nacionalistas. Los estudios de la historia comparada de la literatura, que se inician en Francia alrededor de la mitad del siglo XIX, con Abel-François Villemain y Jean-Jacques Ampère, “practicaban una historia literaria de tipo “académico”, encaminada a la

¹²⁹ En una de sus obras más célebres, *Lector in fabula*, el semiólogo italiano Umberto Eco va más allá y formula la teoría de que el mensaje, al ser recibido y formulado en la mente del lector, crea un signo igual o más desarrollado al emitido por el emisor/autor. El receptor/lector es, por tanto, quien actualiza el mensaje, lo que hace que su funcionalidad sea esencial en el mismo (Eco, 1993: 73 – 77). El que formuló antes esta teoría fue Roland Barthes, que proclamó que era el lector el que finalmente da sentido y significado a un texto que es un “tejido de citas proveniente de los mil focos de la cultura (Barthes, 1968: 3).

exposición didáctica de las relaciones entre dos o más literaturas (Sinopli, 2002: 34).” Eso sí, hablamos de un “estudio sincrónico de las relaciones mantenidas entre literaturas pertenecientes a la misma civilización, la europeo-occidental y, por lo tanto, de un comparatismo “intracultural” (Sinopli, 2002: 35).”

4. Por último, el colonialismo tuvo también una gran importancia para el desarrollo de la literatura comparada en esta época, al hacer que, por un lado, literaturas en otros idiomas de África y Asia entren en contacto con países como Reino Unido y Francia y, por el otro, al favorecer el contacto entre la literatura latinoamericana con la española o la literatura estadounidense con la inglesa (Sullà, 2011).

Como ya decíamos, será en el siglo XX cuando la literatura comparada se consolide como disciplina propia¹³⁰. Precisamente, esto sucede entre las décadas de los treinta y de los cuarenta, cuando los nacionalismos que daban forma a la literatura comparada entran en una ebullición tal que casi funden al planeta. Los autores que son responsables de esta consolidación son Paul Hazard, Muhály Babits, Eric Auerbach y Ernst Robert Curtius (Sinopli, 2002: 36).

El año 1958, el crítico René Wellek, que se había mostrado muy crítico con el comparatismo, realizó una intervención titulada *The Crisis of Comparative Literature*, y que fue la semilla para que se empezara a “producir una mayor articulación de los campos de estudio de la disciplina y al mismo tiempo se empieza a considerar la historia de la literatura comparada como momento inicial de esta (Sinopli, 2002: 42 – 43).”

En la segunda parte del siglo XX, los teóricos de la literatura comparada pondrán el foco en el problema de la desvinculación de la historia literaria de las estructuras ideológicas que se consideran ajenas al proceso literario. Los formalistas rusos, liderados por Tzevan Todorov, entre las décadas de los sesenta y de los setenta, apuntaron a una idea de la literatura desde el punto de vista de las formas, e intentaron “superar la interpretación directa de la relación entre literatura y realidad socioeconómica (Sinopli, 2002: 40).” En el siguiente punto entraremos un poco más en detalle cuando hablemos

¹³⁰ A pesar de esto, debemos fechar en el año 1898 la primera obra propiamente sobre literatura comparada, y que da nombre a la disciplina. El francés Joseph Texte, el primer catedrático de literatura comparada, en sus *Études de littérature européenne*, formula las primeras definiciones sobre el campo de estudio.

del formalismo ruso y el encaje de la literatura comparada y la tematología en la teoría literaria que plantean.

Posteriormente, autores entre los que destacan el español Claudio Guillén, intentaron idear una historia comparada de las literaturas en lenguas europeas. El objetivo era “acentuar estéticamente los términos clásicos de la historia literaria. Influencia, recepción, fuentes, temas, mitos, géneros, etc. (Sinopli, 2002: 46).” Los tres grandes problemas para estos teóricos eran la cuestión de la periodización, el canon y el problema entre lo particular y lo general (Sinopli, 2002: 26). Respecto al último punto, del que Guillén teorizaría mejor que nadie con su *Entre lo uno y lo diverso*¹³¹, se ha querido entender que:

“El discurso histórico-literario como portador de una doble perspectiva, que a su vez es de naturaleza hermenéutica e intercultural. La perspectiva hermenéutica pone en relación los fenómenos literarios del pasado con el tiempo presente desde que el historiador de la literatura actúa sobre ellos, mientras que la perspectiva intercultural entra en juego cuando la definición de ciertas culturas literarias implica su consideración no solo desde el punto de vista del binomio nacional-internacional, sino desde la óptica de las diferencias histórico-culturales (Sinopli, 2002: 47).”

Para terminar, y sin entrar en mayor detalle, a finales del siglo XX y lo que llevamos del XXI, otros aspectos en los que se fijará la literatura comparada es la multiculturalidad, la traducción, las literaturas postcolonialistas, la literatura de género, la crítica del eurocentrismo o la idea de la historia literaria como sistema abierto (Sullà, 2011).

4. BREVE APROXIMACIÓN A LA TEMATOLOGÍA

Tras conocer un poco más sobre la disciplina en la cual se enmarca la tematología, llega el momento de saber un poco más sobre esta.

Como hemos apuntado con anterioridad, la tematología es una de las vertientes más importantes de la literatura comparada, junto a la historiología, la morfología y la

¹³¹ GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

genealogía (Chillón, 2000: 135). Aunque es difícil encontrar un acuerdo terminológico general¹³², partimos de la definición que da Trocchi para construir la nuestra:

“La tematología sería la disciplina que se encarga del estudio de los temas y los mitos literarios (Trocchi, 2002: 127).”

A dicha definición creemos importante añadirle dos matices que amplían su significado y, por ende, su uso metodológico:

1. Además de mitos y temas, hay que ampliar el abanico con otros presentes en la *inventio* narrativa de las que sí habla Chillón: “Más allá de temas y mitos, la tematología se encarga de arquetipos, motivos, *loci*, *leitmotiv*, figuras, símbolos, alegorías, etc. (Chillón, 2000: 136).” En nuestro trabajo señalamos cinco: temas, motivos (donde se encuentra también el *leitmotiv*), argumentos, *loci* y figuras/personajes.
2. El restringir la tematología al ámbito literario es un error en el que han caído muchos teóricos y académicos: “Creemos que la tematología es una disciplina *intermediática*¹³³ que estudia las configuraciones de contenido entre obras literarias, pero también entre otras artes como la pintura, el cine, la música, la escultura, el cómic, las series de televisión, los videojuegos e, incluso, la publicidad. Dicha concepción *intermediática* amplía los horizontes de la disciplina y puede ofrecer una gran riqueza en cuanto al conocimiento de estas configuraciones de contenido (Carrión Domínguez, 2015: 14)”.

Tras introducir estos dos matices podemos, por tanto, proponer una definición:

“La tematología es una disciplina *intermediática* que se encarga del estudio de la configuración de la *inventio* narrativa.”

¹³² Esto sucede especialmente en el área anglosajona, donde se antepone el término *thematics* con el de *thematology*. Aun así, el segundo término parece preferible, al haberse utilizado tradicionalmente para indicar en concreto una línea de la investigación comparatista. El primero, que podríamos traducir como “estudio temático” o “crítica temática” indica “generalmente una metodología del estudio literario aplicable solamente al estudio de un texto (Trocchi, 2002: 129).”

¹³³ “La tematología reciente ha adquirido un sesgo mucho más interpretativo, en buena medida gracias a los caudales críticos que ha venido recibiendo de disciplinas adyacentes a lo largo de todo el siglo (...). Tales aportes permiten hoy hablar no solo de una tematología literaria renovada y enriquecida, sino de una *tematología intermediática*, marco heurístico que irradia sus interrogantes e influencia hacia muy diversos campos de las humanidades de nuestra época: de la literatura al cine, de la publicidad al periodismo, de las artes plásticas al mito (Chillón, 2000: 135 - 136)”.

Tras lanzar esta propuesta, vamos a hacer un breve repaso histórico a la disciplina para conocer sus orígenes y de qué manera llega a nuestros días.

El origen de la tematología se encuentra en una línea de investigación de tipo histórico-genérico, basada en la transmisión de los materiales temáticos a través de la tradición europea, y que se consolidó a finales del siglo XIX en dos disciplinas: los estudios sobre el folclore y la literatura comparada. Ambas disciplinas comparten fines científicos y bases metodológicas: el estudio de las fuentes y de la conservación, mutación y migración de los temas a través de la historia cultural. En el caso de los estudios del folclore en la tradición de la literatura popular y oral, y en el caso de la literatura comparada, en la transmisión de los temas y los mitos en las literaturas modernas. Inicialmente, a esta rama de estudios cuyos orígenes encontramos en Alemania (nada raro si sabemos la tradición romántica en su sistema literario, que diría Even-Zohar) se la denominó *Stoffgeschichte* (historia de los “materiales”), “de los sujetos literarios identificados como elementos constitutivos del “contenido” de las obras literarias (Trocchi, 2002: 129 – 130)”. De hecho, en un ensayo sobre la literatura comparada, René Wellek identificó el origen de lo que más tarde sería *Stoffgeschichte* en la actividad investigadora de los hermanos Grimm, con sus estudios comparados sobre la migración de cuentos, leyendas y sagas, que supusieron los inicios de una investigación sobre la transmisión de los motivos a través de la literatura popular de la tradición oral o anónima. Esto ayudó a la configuración de un concepto romántico de la historia literaria, en el que hay una especie de fecunda y gloriosa reserva de temas constituida por la literatura folclórica y que son las raíces de toda la literatura moderna (Trocchi, 2002: 130).

En estos años de constitución de lo que más tarde sería la tematología, con un planteamiento positivista claramente marcado, las voces contrarias al *Stoffgeschichte* incluían a un gran número de comparatistas y teóricos de la literatura¹³⁴, “que

¹³⁴ Por ejemplo, para Paul Hazard, los resultados críticos, desde un punto de vista comparatista, solo podían llegar a destacar parecidos curiosos y diferencias graciosas. Fernand Baldensperger, famoso comparatista francés de principios de siglo dijo en un artículo del año 1921 que la tematología reducía el estudio de los temas literarios a formas simples y generales dentro de un depósito arquetípico de imágenes constituido en la edad premoderna de la literatura popular: “tiene más curiosidad por la materia que por el arte (Trocchi, 2002: 132).” René Wallek dijo que “la *Stoffgeschichte* es la menos literaria de las historias (Wellek; Warren, 1948: 313).” Pese a ello, y en paralelo a esta ola contraria, se realizaron investigaciones de un gran valor desde el punto de vista comparatista, por parte “de algunos grandes críticos que transitaban felizmente,

desconfiaban de una acumulación y catalogación de datos, fuentes temáticas y “materias primas” que en la mayoría de los casos no estaba inspirada ni corroborada por ninguna intención interpretativa (Trocchi, 2002: 131).”

El término tematología aparece por primera vez en el primer manual sistemático dedicado a la literatura comparada, escrito por Paul Van Tieghem, autor francés de origen alemán, el año 1931. La “thématologie” es la rama de los estudios comparatistas que se encarga de la investigación de los temas y los mitos literarios. Al igual que la mayoría de los comparatistas, muestra sus dudas ante el valor crítico de esta disciplina, que cree que tiene una función meramente catalogadora de los temas literarios, descuidando su valor estético (Trocchi, 2002: 131 – 133).

El cambio de paradigma se da en los años sesenta, cuando empieza a afirmarse una nueva tematología comparatista, no solo erudita y documentario-genealógica, sino también histórico-crítica y hermenéutica (Trocchi, 2002: 134 – 135). Se da aquí, por tanto, el momento en que la tematología se transforma, y en vez de elaborar “interminables y cansinos catálogos de temas, motivos (...) ha adquirido un sesgo mucho más interpretativo (Chillón, 2000: 135).” Fue el belga, Raymond Trousson quien el año 1964 reivindicó la tematología y contribuyó a su revisión teórica y metodológica. Su objetivo fue sustraerla de un planteamiento genealógico-documentario para devolverla a una aproximación histórico-crítica más compleja que buscara reflexionar sobre las modalidades y las causas de la continua palingénesis que afecta a los temas literarios en sus historias de retornos y metamorfosis. En resumen, superar la tendencia de acumular datos extrínsecos de las ocurrencias temática sin “ninguna clave de lectura ni hipótesis interpretativas” (“interminables y cansinos catálogos”) para aprehender el significado del tema a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales (Trocchi, 2002: 135 – 136).

Es la época en la que Trousson escribe su defensa a la tematología en la que su interés crítico vive un gran florecimiento. Entre las décadas de los sesenta y de los setenta se desarrolla, especialmente en Francia, la “mitocrítica”, que tendrá al comparatista Pierre Brunel como su autor más destacado, y que dedicaría “muchos trabajos a la aclaración y organización metodológica de las investigaciones sobre mitos literarios, convirtiendo este

aunque de forma tangencial, el territorio de la indagación temática a partir de perspectivas críticas heterogéneas: Mario Praz, Ernst Robert Curtius y Gaston Bachelard (Trocchi, 2002: 134).”

campo en uno de los más destacados dentro de la investigación tematólogica comparatista (Trocchi, 2002: 140).”

Paralelamente, como ya hemos apuntado, se desarrollaban las teorías de los formalistas rusos, que hacían que el interés crítico se centrara en esa “literariedad”, ese análisis de las formas de estructuración textual, en el que se excluían o limitaban la intrusión de lecturas históricas, contextuales o psicológicas (Trocchi, 2002: 141). Aunque Todorov introduce el análisis temático entre los niveles fundamentales de la investigación textual, esto no hace que no le surjan dudas sobre si este análisis puede amenazar la especificidad literaria. En primer lugar, se rechaza la subjetividad por parte del crítico para identificar, seleccionar e interpretar los temas. En segundo lugar, se duda de la conciliación y de la fluidez de un “tema” abierto a múltiples aproximaciones interpretativas también de naturaleza extraliteraria con el principio estructuralista de la autonomía del texto, que se interesa principalmente por las dinámicas internas que rigen la formalización literaria. Con relación a este punto, otra duda es cómo evaluar y analizar la naturaleza de un tema cuando este está ligado a varios aspectos de la experiencia extraliteraria. Por último, se plantea cómo abordar la “pluridimensionalidad antropológica, psíquica, ideológica e histórica” que se encuentra en la base del origen y de las transmutaciones de los temas y de los mitos literarios, sin “quebrar las barreras entre texto y entretexo (Trocchi, 2002: 142 – 142).”

A partir de la década de los ochenta cada vez fue más evidente “que el estudio crítico no podía desconocer los aspectos temáticos presentes en el tejido de las obras literarias, y progresivamente se abrieron camino tanto una valoración más compleja del entramado de relaciones entre los contenidos y las estructuras textuales, como la conciencia del valor cultural fundamental de los mitos y los temas literarios (Trocchi, 2002: 142).”

La tarea que tenemos por delante, a partir del trabajo que autores como los que hemos visto han hecho para desarrollar la disciplina, no es otra que demostrar la utilidad de la tematología *intermediática* para conocer cómo funciona la *inventio* narrativa de una era concreta que sigue en desarrollo, la de la edad dorada de las ficciones seriadas. Es decir, probar su idoneidad como disciplina para desarrollar un trabajo teórico de carácter hermenéutico en el que vamos a explorar cómo el fenómeno más importante de la cultura mediática de nuestra época, la *Quality TV*, moldea el imaginario colectivo contemporáneo de Occidente.

4.1. La intertextualidad

Uno de los conceptos que más importancia ha tenido en los estudios literarios a partir del último cuarto del siglo pasado es de “intertextualidad”. Es un concepto que nos interesa por varios motivos:

1. Guarda una relación muy estrecha con la temalogía, al ser la intertextualidad un fenómeno que estudia la relación que hay entre un texto y otro.
2. Está altamente presente en las narraciones contemporáneas, y es una de las características más representativas de la posmodernidad, cuyas obras están llenas de referencias, voluntarias e involuntarias, de otras películas, novelas, canciones, series de televisión o videojuegos, mezclándose en todo momento referencias entre obras de la baja, la media, y la alta cultura. El ejemplo más radical lo podríamos encontrar en un diálogo de la película de Guillermo del Toro *La forma del agua* (G. Del Toro, 2017), ganadora del Oscar a mejor película el año 2018, en el que el villano explica el motivo por el cual se limpia las manos antes de orinar, en una referencia reconocida al personaje de Torrente, uno de los máximos exponentes de la baja cultura en España.
3. Si la hibridación es una de las características principales de la *Quality TV*, cabe reseñar también que las referencias a otras obras son constantes. Sin ir más lejos, *The Sopranos*, está llena de referencias a otras obras, especialmente del género negro cinematográfico.

El concepto “intertextualidad” es acuñado por primera vez por Julia Kristeva, aunque lo hace partiendo de la base del trabajo hecho anteriormente por Bajtín, donde ya hablaba del concepto, aunque sin definirlo, en su teoría sobre la novela. Como explica la semióloga, Bajtín reemplaza el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en el que la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a otra estructura. “La “palabra literaria” no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario¹³⁵ (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual (Kristeva, 1978: 188).” También menciona a Bajtín al introducir el novedoso concepto: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de

¹³⁵ Lo que abordará justo un año después Umberto Eco con *Lector in Fabula* (1979), idea que recupera la tesis que una década antes había desarrollado en un breve artículo Roland Barthes, con *La muerte del autor* (1968).

intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (Kristeva, 1978: 190).” Este concepto sirve además para superar el equívoco y la ambigüedad que podía traer el concepto de influencia (Guillén, 1985: 309).

Una vez que Kristeva, a partir del trabajo de Bajtín¹³⁶, dio nombre al intertexto, será Gérard Genette el que reformuló el concepto. Genette intenta establecer una serie de categorías para analizar los diferentes tipos de intertextualidad, y analizar cómo las relaciones textuales pueden ser desde una cita directa hasta una relación de pertenencia al mismo género literario. Establecerá cinco categorías englobadas bajo el término “transtextualidad”, es decir, la relación de un texto con otro (Genette, 1989: 10 – 14), las cuales nos disponemos a desglosar¹³⁷.

1. **Intertextualidad:** Es una relación de co-presencia entre dos o más textos que puede darse de tres maneras diferentes:
 - a. Directa: Citar de manera directa. El ejemplo más claro es el del inicio de una novela o un ensayo con la cita directa de un autor el cual se cita.
 - b. Alusión: Se trata de una frase o fragmento de una obra, la cual, aunque el autor no cite su referencia, suele hacerse a modo de homenaje a la obra original o de guiño al receptor.
 - c. Plagio: Es una copia literal y no declarada.
2. **Paratextualidad:** Elementos que se encuentran fuera del texto, ya sean las notas al pie de página en un ensayo o los títulos de crédito en una serie.
3. **Metatextualidad:** Son textos que intentan fijar el significado de la obra. Es muy evidente en un artículo académico, donde los metatextos pueden cambiar el significado de la obra. Otro ejemplo muy evidente sería el de las obras clásicas con comentarios de textos para facilitar el significado o el de las películas con comentarios del director.
4. **Hipertextualidad:** Es la relación entre un **hipotexto** (el original) y un **hipertexto** (el que se crea a partir del primero. Un ejemplo claro sería el de *La Odisea* y *La*

¹³⁶ Kristeva se basa principalmente en los conceptos de dialogía y heteroglosia. El primero hace referencia a la pluralidad de voces de la que habla Bajtín al hablar de la novela, que hace de un texto nuevo un conjunto de voces anteriores. La heteroglosia habla de cómo en un mismo texto se hallan un conjunto de voces que pueden mostrarse en conflicto: la de los narradores, la de los personajes y la de los autores.

¹³⁷ Para Genette el objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad, sino la transtextualidad o transcendencia textual del texto (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.), del que depende cada texto singular (Genette, 1989: 9 – 10).

Iliada (hipotextos) y *La Eneida* (hipertexto). La parodia¹³⁸ es la relación hipertextual por excelencia, que puede llegar incluso a modificar el significado del hipotexto.

5. **Architextualidad:** Es una relación de forma vinculada sobre todo a los modelos literarios. Son las relaciones (elementos extratextuales) que marcan la pertenencia de un texto a un determinado género literario, como pueda ser la portada.

La intertextualidad, por tanto, depende directamente del receptor, ya que hay múltiples referencias que si no son captadas pierden todo el sentido. Así, podemos decir que el sentido del texto depende directamente del receptor, y de su capacidad para captar los intertextos¹³⁹.

La tercera teórica que hace de la intertextualidad un punto cardinal de su trabajo, Linda Hutcheon, se fijará de manera concreta en la parodia. Más que reconocer el hipotexto de un hipertexto, su objetivo es ver cómo funciona este en relación con el texto precedente y su tradición literaria. Según Hutcheon, y tal cómo explicó antes Genette¹⁴⁰, la parodia¹⁴¹ va más allá de la crítica a un texto antiguo, sino que “unlike what is more traditionally regarded as parody, the modern form does not always permit one of the texts to fare any better or worse than the other. It is the fact that they differ that this parody emphasizes and, indeed, dramatizes (Hutcheon, 1985: 31).” Cuando James Joyce escribe su *Ulises* está realizando una parodia de *La Odisea*, con un drama que pretende homenajear el texto anterior (Markus, 2011: 68 – 70). Más recientemente, el filme *The*

¹³⁸ La parodia, según la definición de Genette, es la “desviación de texto por medio de un mínimo de transformación (Genette, 1989: 37)”.

¹³⁹ “No hay obra literaria que en algún grado y según las lecturas no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero algunas son más que otras (...). Cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector (Genette, 1989: 17)”.

¹⁴⁰ Aunque la parodia se asocia tradicionalmente a la comedia y a la intención del autor de mofarse de un texto anterior (con el tradicional ejemplo de *Don Quijote de la Mancha*, parodia de las novelas de caballería de la época), en la actualidad, la parodia puede encontrarse en cualquier género, sin que tenga que existir el objetivo burlesco. Genette habla de la parodia y observa que puede tener dos objetivos, el que asociamos al término tradicional de parodia, con un sentido cómico (Genette, 1989: 22) y la parodia con un sentido serio, que denomina “parodia seria” (Genette, 1989: 39).”

¹⁴¹ Etimológicamente, el prefijo griego “para” tiene dos significados: el de la definición tradicional de parodia, que es “en contra”, y el que va más en la línea de la parodia seria de Genette, que es “al lado de” (Hutcheon, 1985: 32).

Artist (M. Hazanavicius, 2011), uno de los más premiados del siglo XXI, es una parodia del cine clásico hollywoodiense, con una clara intención de homenajear aquella época. Para Hutcheon, “la parodia representa una herramienta de expresión intertextual por excelencia, ya que relaciona la obra parodiante con la parodiada, creando de esta manera unas redes de interacción textual (Markus, 2011: 70).”

Para finalizar, podemos resumir brevemente que la intertextualidad sería la relación entre dos o más textos, ya sea más o menos clara, más o menos evidente, más o menos intencionada. Las relaciones intertextuales hacen referencia a una red textual, con textos que dialogan entre ellos, y en los que el lector tiene un papel central, ya que es el que atribuye el significado final. Como ejemplo total, podemos hablar de la intertextualidad con la relación entre Cervantes y Borges. Cuando hablamos de una relación intertextual entre ambos autores y ambos textos no podemos quedarnos solamente en la influencia de Cervantes en Borges, debemos observar el diálogo entre ambos textos, no solo cómo la lectura de Cervantes puede influir en Borges, sino cómo Borges, con su homenaje a Cervantes varios siglos después, puede modificar nuestra lectura de *Don Quijote de la Mancha* (Sullà, 2012). Si tenemos en cuenta lo que hemos dicho sobre la importancia del autor, es obvio que un lector (si lo hay) que no haya oído hablar en su vida del Cervantes y de Don Quijote, no captará igual el mensaje de *Pierre Menard, autor de Don Quijote* que el de aquellos que admiren la obra cervantina.

V

**PROPUESTA TEÓRICA DE LA
CONFIGURACIÓN DE LA *INVENTIO*
NARRATIVA**

1. INTRODUCCIÓN

En esta cuarta etapa de la tesis es donde van a aparecer los elementos de nuestra ficha de análisis, es decir, donde detallaremos aquellos aspectos que configuran la *inventio* de cualquier narración, desde el *Gilgamesh* al último videoclip de la industria musical. Estos ingredientes serán los que analizaremos en la última parte de nuestro trabajo, en la que veremos cómo funciona la *inventio* de la *Quality TV* y, por ende, cómo se configura el imaginario social colectivo contemporáneo, al ser estas narraciones las que ocupan el lugar más destacado en la cultura mediática contemporánea

Nuestra investigación teórica, de carácter hermenéutico, intenta sacar a la luz esa parte de las narraciones invisible para el espectador. A partir de nuestra experiencia como especialistas en narraciones propias de la *Quality TV* y en la configuración de la *inventio* narrativa de las mismas, detallaremos de manera individual, con el apoyo de otras investigaciones comparatistas, los diferentes ingredientes temáticos propios de esta rama de la literatura comparada y algunos de los ejemplos más destacados a lo largo de la historia, los que nos permitirá revelar la concepción e ideación de las historias con mayor importancia en la cultura mediática de nuestros días. Pero esto será en el próximo apartado

Antes de adentrarnos en desgranar la configuración de la *inventio* narrativa, creemos conveniente hacer una breve introducción al mito, un aspecto esencial que influye de manera directa a la configuración de la *inventio* narrativa.

2. EL MITO

Antes de desglosar los aspectos de la configuración de la *inventio* narrativa, es conveniente explicar, aunque sea de una manera introductoria, que el mito no es una de ellas, sino que podría considerarse como una narración primigenia, imposible de cifrar, que impregna de manera directa o indirecta todas estas configuraciones de las que vamos a hablar. Tal como explica Guillén citando a Frye, todos los temas y personajes literarios pertenecen a una única y gran familia cuyo principio de integridad es la pervivencia de los mitos antiguos (Guillén, 1985: 301).

El mito, que ha sido estudiado por teóricos de distintas disciplinas a lo largo de toda la historia, es una narración (Eliade, 1963; Brunel, 1988; Duch, 2002). Una narración, añadimos, universal por su influencia en distintas culturas y tradiciones, y cuyo origen resulta prácticamente imposible hallar. Una narración que, por su propia

naturaleza, resulta imposible de definir¹⁴², ya que el mito, que es una expresión de la profunda extrañeza que, siempre y en todos los lugares, el ser humano experimenta en medio de su vida cotidiana, no puede tener ningún tipo de definición, ya que una de sus principales características es establecer, en el sujeto humano, cierta “anulación” respecto a las objetividades de la existencia (Duch, 2002: 52 – 55).

Uno de los acuerdos básicos en relación con el mito y a una de sus principales funciones es que el mito cuenta los orígenes del hombre y de la sociedad¹⁴³. El mito es la narración de una creación: de cómo algo fue producido, de cómo empezó a ser (Eliade, 1963: 16): “Los mitos cuentan no solo el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también de todos aquellos sucesos primordiales por los que el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir mortal, sexuado, organizado en sociedad (Eliade, 1963: 23).” “La función de las descripciones míticas consiste en la fijación en la conciencia de determinados acontecimientos, acciones y lugares importantes para la vida del individuo y del grupo, que tuvo lugar en la época de los inicios aurorales. Los mitos permiten al reconocimiento del mundo real y al mismo tiempo confieren realidad al mundo cotidiano del ser humano (Duch, 1998: 59).” Siguiendo la misma línea, May señala que “los mitos son la autointerpretación de nuestra identidad con relación al mundo exterior. Son el relato que unifica nuestra sociedad (May, 1991: 22).” De hecho, y hablando de manera específica de la sociedad occidental contemporánea, esta se ha construido a partir de los mitos griegos y hebreos, lo que nos convierte en “hijos” de dichas culturas (May, 1991: 42).

En sus orígenes, el significado de mito¹⁴⁴ era el mismo que el de logos¹⁴⁵: palabra escrita, hablada. El logos era la palabra del cálculo y de la reflexión; el mito era la palabra poderosa y autoritaria, reveladora de la divinidad, que crea palabra y plenitud con aquello

¹⁴² “Michael Panoff argued that the word ‘myth’ had become ‘irritating’, adding that ‘hardly other word is loaded with more resonance and less meaning’ (Brunel, 1992: IX).”

¹⁴³ Como explica Duch en palabras de Honko: “la sustancia profunda de los mitos es siempre la misma: los orígenes (Duch, 1998: 58).”

¹⁴⁴ Del griego μῦθος. Entendido como facultad humana es ese tipo de lenguaje y palabra, que más que una cualidad racional, tiene una cualidad imaginativa, sintetizadora. Una aproximación a la realidad mucho menos cuantitativa que cualitativa: es la fuente de todos los productos de la imaginación (Chillón, 2011).

¹⁴⁵ Del griego λογος. Es la palabra entendida como concepto, en sentido racional y lógico, el instrumento que abstrae lo real y es capaz de establecer demostraciones e inferencias. La culminación del logos es la lógica formal y la matemática (Chillón, 2011)

que evoca (Duch, 1998: 65 - 66). Fue Píndaro el que estableció por primera vez la separación entre el mito y el logos, y que hace que en muchas ocasiones sean vistos como conceptos antagónicos, y que hace que al mito se le equipare con algo falso o engañoso (Duch, 1998: 72)". En muchas etapas, con el referente más claro de la Ilustración¹⁴⁶, se apunta a que el ser humano ha de abandonar su condición mítica para abrazar su condición lógica para conseguir avanzar y alcanzar su plenitud. Ha existido una afirmación indiscriminada, unilateral y autoritaria del logos, atribuyéndole unas supuestas intenciones emancipadoras en radical oposición a la esclavitud mental y física propias del *mythos* (Duch, 1998: 94).

Sin embargo, el lenguaje y, por ende, las narraciones, son mitológicas: donde el *logos* pone la razón, el *mythos* pone imaginación; donde el logos pone el concepto, el *mythos* pone el relato. El conocimiento humano es logomítico, ambos lenguajes se ven co-implicados. Ambos "son "hermanos-enemigos", que resultan imprescindibles para la correcta nominación de la naturaleza, de Dios y del hombre (Duch, 1998: 101)." El ser humano, por tanto, tiene una dimensión lógico-racional y otra mítico-imaginativa, y ambas están continuamente en contacto: "Sería muy conveniente comprender el mito no como algo exterior al logos, sino que, siempre y en todas partes, quizás de forma inalcanzable, los dos se encuentran inseparablemente unidos, de tal forma que, incansablemente, el mito está sometido a un proceso e "loguicización" y el logos a uno de "mitificación" (Duch, 1998: 151)."

Si consideramos al ser humano como un animal *logomítico*, el mito es el intento de dar una respuesta no científica a donde la razón no llega. Como explica Rollo May, un mito es un patrón narrativo que intenta dar sentido a un mundo que no lo tiene (May, 1991: 17). De hecho, cree que el hecho de que los mitos, en la sociedad contemporánea, no sean capaces de dar una respuesta a nuestra existencia es el motivo principal de que los ciudadanos hayan "perdido su rumbo y su propósito en la vida, y la gente no sabe cómo controlar sus desmesurados sentimientos de ansiedad o culpabilidad. Recurren en masa a los psicoterapeutas y a sus sustitutos, o a las drogas y a las sectas, para que les ayuden a mantenerse en pie (May, 1991: 18)."

¹⁴⁶ Según Marcel Detienne, uno de los primeros pasos del *mythos* al *logos* se da en el Nuevo Testamento, que se concibe como un paso de la incredulidad y la mentira (*mythos*) a la verdad e historia de la salvación (*logos*) (Duch, 1998: 104).

Esta capacidad del mito de dar explicaciones a fenómenos inabarcables por la capacidad racional humana nos hace entender que lo mítico era fundamental en los albores de la humanidad, cuando no comprendíamos de dónde salía el sol, por qué la luna era diferente cada día o cómo podía caer agua del cielo. En palabras de Thomas Mann:

“El mito es una verdad eterna en contraste con una verdad empírica. Esta última puede cambiar con el periódico de cada día, con cada nueva lectura sobre los últimos descubrimientos científicos. Pero el mito va más allá del tiempo. No importa en absoluto si existieron realmente un hombre llamado Adán y una mujer llamada Eva; el mito del Génesis en el que aparecen siempre presentará una imagen del nacimiento y el desarrollo de la conciencia humana aplicable a todas las gentes de cualquier edad y religión (May, 1991: 29).”

Según Lluís Duch, los mitos llevan a cabo cuatro funciones: mágico-religiosa; de cristalización de las normas éticas y jurídicas; ideológica (dogmática de grupo); y literaria (literatura primitiva) (Duch, 1998: 88). En relación con esto, para May existen cuatro tipologías de respuestas que los mitos nos ofrecen (May, 1991: 31 – 32):

1. Nos confieren un sentido de identidad personal a responder a la pregunta “¿Quién soy yo?”, que es a la vez la pregunta que esconde uno de los grandes temas universales a lo largo de la historia, el de la búsqueda interior. El mito tiene también un vínculo directo con nuestra propia persona. Construimos un mito a través del cual construimos nuestra vida: un mito a través del cual podemos vivir el pasado y el futuro sin olvidar el momento presente. Teniendo en cuenta lo que comentábamos anteriormente, de que los mitos son patrones arquetípicos de la conciencia humana que dan sentido a nuestra existencia, los mitos personales son, por tanto, variaciones de los grandes mitos universales (May, 1991: 33 – 34). Así pues, en las narraciones que devienen universales, con unas raíces míticas muy marcadas (*Hamlet*, *Don Quijote de la Mancha*, etc.), se dibujan experiencias en las que, no solo podemos reconocernos, sino que en ocasiones podemos llegar a construir nuestra vida (la narración de nuestra vida) a partir de los mismos elementos que ellas ofrecen. Por ejemplo, aquellas personas que construyen su vida como el eterno adolescente que busca romper el vínculo con sus progenitores (un mito que encarnó James Dean), parten de la base de un mito universal que se ve en Orestes, el del héroe adolescente que lucha para librarse del vínculo biológico con su madre y su padre (May, 1991: 39). Se entiende, por tanto, el éxito del psicoanálisis, en la que se intenta dar una explicación a la narración de nuestra

propia vida. Podemos entender el psicoanálisis, por tanto, como la búsqueda del propio mito (May, 1991: 49).

2. Si en primer lugar el mito da sentido a nuestro propio yo, en segundo lugar, el mito nos ofrece un sentido de comunidad. El hecho de que pensemos en términos míticos se hace patente hacia la lealtad a nuestra ciudad o a nuestra nación, a nuestra universidad o a nuestro equipo deportivo. Virgilio decía que “creamos nuestro destino al escoger nuestros dioses”. Así pues, “la mitología de una nación no viene determinada por su historia, sino que su historia viene determinada por su mitología (May, 1992: 86).” Desde *La Ilíada*, en el que se narra en términos míticos la guerra que hace del pueblo griego el escogido; pasando por *La Eneida*, epopeya encargada por Augusto para concederle un poder divino de cara a su pueblo; llegando al *western*, modalidad temática estadounidense que crea un relato mítico y sesgado sobre el nacimiento de los Estados Unidos, un gran imperio construido por inmigrantes y sin la historia de otras grandes naciones.
3. Los mitos sirven para afianzar nuestros valores morales. Algunos de los grandes valores como el bien o la justicia encuentran en los mitos un apoyo fundamental en el cual agarrarnos. En cierta manera, este punto está en consonancia con los dos anteriores, al poder hallarnos ante valores morales según los cuales construir nuestra vida o nuestra relación con una comunidad. En cuanto a su función ideológica, el mito puede hallar igualmente una cara muy peligrosa cuando es utilizado conscientemente para mover a las masas. Hemos hablado antes cómo la Segunda Guerra Mundial es el ejemplo más claro de la crisis del planteamiento ilustrado de la fe ilimitada en la razón y la ciencia, al ser esta la responsable de la casi aniquilación de una raza y de llevar al planeta al borde de la destrucción. Sin embargo, es muy común hallar también cómo los regímenes totalitarios recurren de manera ilimitada a la existencia mítica (Duch, 1998: 94). El ejemplo más claro lo hallamos en la Alemania nazi, en el que se legitima una ideología totalitaria basándose en la superioridad física y moral de la raza aria, y que se explica a partir de los mitos locales.
4. Por último, la mitología constituye una forma de enfrentarnos al misterio de la creación. Este último punto, por tanto, guardaría una relación muy estrecha con la religión. El ejemplo más claro que encontraríamos aquí es el mito de la creación en la tradición judeocristiana, que representan Adán y Eva, en el que se justifica

el castigo de Dios al ser humano a causa del pecado de los primeros habitantes del planeta.

Como hemos dicho al inicio de este apartado, el mito es narración. Es un patrón arquetípico de la conciencia humana que da sentido a nuestra existencia al narrar momentos y situaciones comunes más allá de los distintos contextos en los que nos movemos: todos nacemos de una madre; todos morimos; todos tenemos (o nos enfrentamos a la ausencia de) sexo, etc. (May, 1991: 36 – 37). El hecho de que el mito produzca, a partir de constantes comunes arquetípicas y psíquicas, una variedad de “relatos” culturalmente diferenciados, se relaciona con la naturaleza “narrativa” y, por lo tanto, comunicativa, del mito mismo (Trocchi, 2002: 153). Como decíamos al inicio, el mito es relato.

Retomando la idea de la concepción logomítica del ser humano, la narración, que aún una dimensión lógica y una dimensión mítica lo que hace es ofrecernos una mimesis de nuestra experiencia. Conocemos, recordamos y explicamos nuestra vida a través de narraciones. Algunos de los mitos más importantes devienen literarios cuando han sido narrados por distintos autores, perdiendo ese valor de verdad absoluta que inherente al mito. Tal como señala Brunel, el tematólogo francés Philippe Sellier explicó el paso de mito a mito literario en su artículo del año 1984 *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*:

“He first defines ethno-religious myth as primary, anonymous and collective story that submerges the present in the past and is accepted as true; the logic of the story is that of the word of imagination, and when analysed it reveals powerful structural oppositions. He then points out that during the passage from myth to literary myth the first three characteristics disappear: literary myth is not primary -it no longer initiates anything; works that contain it are normally signed; and literary myth is of course not accepted as true (Brunel, 1988: XIV).”

Hallamos, según Sellier, por un lado, mitos literarios que surgieron de la reelaboración narrativa de relatos de origen mítico constitutivos de la tradición cultural occidental, y que se consolidaron principalmente a través de las dos fuentes privilegiadas de la literatura griega, con sus ramificaciones latinas, (es el caso de los mitos de Prometeo, Orfeo, Antígona, Edipo, Electra, Medea, Narciso, Sísifo, el Minotauro, etc.) y de las sagradas Escrituras (con los mitos del Edén, de Caín, de las ciudades malditas, del Apocalipsis, etc.). En segundo lugar, están los mitos literarios de nacimiento reciente, generados por obras literarias: Tristán e Isolda, Fausto, Hamlet, Don Juan, etc. (Trocchi, 2002: 149). Además, mitos político-heroíco, surgidos alrededor de las figuras históricas de Alejandro, César, Napoleón o Juana de Arco. (Trocchi, 2002: 150). En todos estos

casos, como más adelante veremos, son figuras cuya historia trata temas que hablan de la constante humana y que se construyen con motivos temáticos poderosos que simbolizan nuestras inquietudes. El mito, reiteramos, impregna toda la *inventio* narrativa.

Si el mito es narración, este se encontrará presente de una manera muy clara en todos y los distintos elementos de la *inventio* narrativa que veremos a continuación, y que serán los que, en la próxima y última fase de nuestra investigación, identificaremos en algunas de las series propias de la *Quality TV*, con el objetivo de diseccionar cómo funciona en su conjunto la *inventio* de esta etapa.

3. LA CONFIGURACIÓN DE LA *INVENTIO* NARRATIVA

A mitad de camino, nuestra investigación llega a un punto crítico: la recapitulación teórica de los distintos elementos de la configuración de la *inventio* narrativa, sin importar el medio¹⁴⁷. Identificaremos los distintos puntos y, a la luz de las investigaciones de otros autores, señalaremos algunos de los ejemplos que más presencia y poder han tenido en los imaginarios sociales a lo largo de la historia, sin entrar en mayor detalle¹⁴⁸, ya que lo haremos con aquellos elementos que encontremos de manera reiterada en la *inventio* de las ficciones propias de la *Quality TV* contemporánea. El objetivo será doble: en primer lugar, ofrecer una recapitulación teórica de los distintos ingredientes temáticos presentes en la *inventio* narrativa, con el apoyo de autores como Brunel o Frenzel, que puede servir como punto de introducción a la disciplina, al ofrecer algunos ejemplos y diferentes referencias bibliográficas que futuros investigadores pueden utilizar para seguir tirando del hilo por su cuenta. En segundo lugar, esta recapitulación teórica pondrá las bases para el diseño metodológico que utilizaremos en

¹⁴⁷ “Incumbe a la tematología el estudio interpretativo de las muy variadas configuraciones de contenido que tanto la imaginación individual como el imaginario colectivo generan. Pues en rigor los contenidos son, aun antes de su definitiva expresión, figuraciones, a saber, representaciones mentales que implican recortes semánticos del continuum pensable y representable: temas, motivos, *leitmotiv*, figuras, personajes, *loci*, alegorías, etcétera (Chillón, 2000: 136).” Aunque en nuestro trabajo vamos a diseccionar la *inventio* narrativa de algunas de las ficciones seriadas más importantes de los últimos años, este apartado puede ser utilizado para estudiar tematólogicamente cualquier narración, sin importar el medio.

¹⁴⁸ La única excepción será la de los argumentos, ya que vamos a apostar por la selección de argumentos que Balló y Pérez identifican como universales, y que serán en los que nos basaremos para realizar nuestro análisis.

la tercera y última parte de nuestra tesis, en la cual revelaremos los elementos presentes en la configuración de la *inventio* narrativa de las ficciones más destacadas de la *Quality TV*¹⁴⁹, en lo que pretende ser una disección tematólogica de las narraciones más importantes que configuran el imaginario colectivo contemporáneo de Occidente.

Según Chillón, no existen:

“Contenidos mentales previos a su formalización expresiva, sino contenidos que lo son precisamente en la medida en que son formalizados mentalmente, esto es, configurados de modo inteligible y comunicable en el fuero interno de cada quien. En contra de lo que sugiere el sentido común, no existe fondo sin forma, contenido sin continente: existen configuraciones dotadas de sentido, en las que lo pensado y su contorno son inextricables (Chillón, 2000: 136).”

Estos contenidos con los que se forman nuevos enunciados toman forma apoyándose en configuraciones previas, las cuales forman parte de “la memoria cultural del individuo y de la colectividad, esto es, de la tradición entendida en un sentido antropológico amplio, como sedimento del imaginario colectivo (Chillón, 2000: 136).” Así, estas configuraciones previas, las que denominamos configuraciones de contenido, dan pie a ingredientes temáticos, algunos de los cuales moldean el imaginario colectivo (el tema del amor prohibido, el motivo del pacto con el diablo, la figura del doble, etc.), que son transmitidas a partir de tres cauces distintos, de los cuales solo es posible de validar el primero, ya que las teorías del polen de ideas y de la generación espontánea no han sido probadas científicamente (Chillón, 2011).

1. **Trasmisión reconocible:** Es aquella trasmisión que podemos trazar de manera considerable, y que se da de una forma más precisa en la historia del arte (como la influencia que tuvo para Gauguin la Polinesia francesa). Es un contacto cultural, directo e indirecto, que a lo largo de la historia se ha dado a través de guerras,

¹⁴⁹ La tesis de la investigadora de la UAB Anna Tous buscaba encontrar recurrencias temáticas en cuatro ficciones seriadas de principios del siglo. Tal como ella misma definía, una recurrencia temática sería “que una serie d’ingredients d’òrigen literari -o coincidència literaria, amb origen mític compartit- reapareguin constantment a la producció cultural (Tous, 2008: 33).” Además, escribiría poco después la obra *Mites en sèrie*, donde explora en profundidad algunas de las configuraciones del contenido de la *inventio* narrativa presentes en la edad de oro de las ficciones seriadas, como el motivo del genio loco o el locus de la isla desierta. Esto demuestra como la exploración de las ficciones seriadas propias de la *Quality TV* despierta el interés de otros autores. En nuestro caso, definiremos en primer lugar los aspectos presentes en la configuración de la *inventio* narrativa y, en segundo lugar, diseccionaremos la *inventio* narrativa de algunas de las ficciones más destacadas de la *Quality TV* para señalar aquellos elementos recurrentes.

conquistas e invasiones, y que en nuestra época se da a través de la cultura mediática, en el que a lo largo del último siglo la cultura anglosajona (especialmente la estadounidense) ha llevado sus productos culturales (y los ingredientes temáticos que forman sus narraciones) por todo el planeta.

2. **El polen de ideas:** En plena época colonialista, cuando los antropólogos europeos iban al terreno conquistado por sus países y estudiaban la cultura autóctona, descubrieron que existían muchas coincidencias entre los ingredientes culturales de sus países con los conquistados que no podían explicarse mediante la transmisión reconocible, ni tan siquiera de manera indirecta, ya que hablamos de culturas que no habían estado jamás en contacto entre sí, en una época en que la tecnología existente hacía imposible una transmisión cultural como la que tenemos en la actualidad. Así pues, se llega a una teoría sin base científica como la del polen de ideas. Esta teoría, que refleja una idea muy metafórica, apunta a esta imagen “para explicar las convergencias entre obras de diferentes literaturas (Villanueva, 1991: 9).” Villanueva, que recoge el nombre de esta teoría de una entrevista a William Faulkner, en la que este reconoce haber llegado a soluciones similares a las de James Joyce sin haber leído su obra. Según apunta éste, en palabras del poeta T. S. Eliot, “todos los escritores son contemporáneos entre sí, y también lo son nuestros, de forma que ninguna literatura está completa en sí misma, ni se puede comprender una obra cualquiera sin el apoyo de otras lecturas (Villanueva, 1991: 9).” Esto explicaría el hecho de que, en todos nosotros, sin que exista una transmisión directa, confluyan unas influencias culturales decisivas a la hora de idear los relatos, y que existan mitos como el del diluvio universal¹⁵⁰, presente en distintas culturas siguiendo un mismo esquema. Cuando los formalistas rusos estudian el cuento popular, encuentran coincidencias muy claras entre los cuentos populares de distintas culturas, con una estructura temática muy semejante (Chillón, 2011).
3. **Generación espontánea:** Todavía va más allá la teoría del polen de ideas, ideada por Jung a partir de las teorías de Freud, que advirtió que las coincidencias en temas, motivos o argumentos no se encontraban solo en las narraciones, sino en los relatos interiores y los sueños de las personas. Freud hablaba de un

¹⁵⁰ De hecho, el mito del diluvio universal, que en la tradición judeocristiana está representado por un *locus* universal como el del arca de Noé, es tomado por Occidente de mitologías del Asia Central.

inconsciente personal en el que influía la psique humana y los productos culturales del contexto social de la misma. Jung, en cambio, creía que existe un inconsciente colectivo común entre todos los seres humanos, y que es la explicación al por qué aparecen en la vida consciente y en el ámbito cultural ingredientes temáticos que no han sido objetos de transmisión directa o indirecta. Según Jung, en el interior del inconsciente colectivo hay unas matrices generadoras a las que llama arquetipos universales, que llegan a la mente y toman una forma determinada a partir del contexto personal de cada individuo (Jung, 1991: 9 – 11). Así, habla de arquetipos como el de la *femme fatale*, que aparece en todas las culturas del mundo, y que es una expresión de los deseos y temores sobre la feminidad, o de otros como el de la madre. El inconsciente colectivo es un ámbito en el que se generan imaginativamente los contenidos básicos que emergen de la consciencia y que expresan constantes universales de la conciencia humana: el nacer, el morir, la maternidad, la enfermedad, la necesidad de amar y ser amado, etc.

Tras esta breve introducción sobre las teorías de la procedencia de los elementos de la configuración de la *inventio* narrativa, llega el momento de adentrarnos en los mismos. Como ya hemos comentado anteriormente, se ha tenido una percepción de la tematología como aquella rama de la literatura comparada que estudia los temas y los mitos literarios. Ya hemos dejado claro, por un lado, que la tematología es una disciplina de carácter *intermediática* y, por el otro, que el mito no es un ingrediente temático sino un fenómeno arraigado al ser humano cuya presencia está muy presente en la configuración de la *inventio* narrativa. Así como que el tema es el elemento más importante, pero no el único. Tal y como detallaremos a continuación, en la *inventio* narrativa podemos hallar temas, motivos, argumentos, *loci* y figuras/personajes.

Debemos advertir con relación a la terminología de nuestros conceptos que ha existido muy poca claridad para definirlos, y que los conceptos de tema, motivo, argumento (e, incluso, mito) se mezclan y confunden, ofreciendo un significado diferente según la corriente investigadora o los autores¹⁵¹. Por tanto, a la hora de desarrollar cada

¹⁵¹ Sirva como ejemplo la agrupación que hace S. S. Pawar de distintos temas, tal como cita Guillén. Según este, existen cinco grupos. El primero, en el que están representaciones literarias de fenómenos naturales, condiciones fundamentales del existir humano y problemas perennes de conducta. En el segundo, motivos recurrentes de la cultura o el folclore, como el anillo. El tercer grupo aúna situaciones recurrentes, como el encuentro del hijo con el padre. En cuarto lugar, tipos sociales o profesionales y morales (el caballero, el

uno de los conceptos, explicaremos, cuando sea el caso, las diferencias que existen, así como las confusiones y similitudes con otros conceptos (por ejemplo, entre motivo y tema) que puedan llevar al error, y explicaremos, finalmente, qué entendemos por un determinado elemento de la *inventio*, ya que será en lo que nos basaremos en la última parte de nuestra investigación.

3.1. Los temas

Ya hemos dejado claro que la tematología es una rama de la literatura comparada que se ocupa del estudio de la configuración de la *inventio* narrativa, no solo de los temas, por más en épocas anteriores se creyera que se ocupaba únicamente de estos. Sin embargo, son los temas los que dan nombre a la disciplina y los que mayor importancia han tenido a lo largo de la historia, los que pueden aparecer en otras investigaciones propias de otras disciplinas de las humanidades o las ciencias sociales y los que el público en general, sin ningún tipo de conocimiento sobre narratología, mitología o tematología, podría identificar, en algunas ocasiones, sin el mayor esfuerzo.

Antes de entrar en materia, y para evitar cualquier posible confusión al respecto, nos gustaría hacer un breve inciso para diferenciar dos términos muy parecidos que además están conectados entre sí: el tema y la temática. La temática es una disciplina muy amplia, vaga y poco concreta, de carácter documentario-genealógica, que tiene como objetivo agrupar distintos temas. La temática es algo tan basto, que designa a una situación humana concreta, que resulta imposible aplicarlo a una narrativa en particular. Así, encontraríamos temáticas como las del amor, el sexo o la muerte¹⁵². La temática del amor, por otro lado, agruparía temas como el amor adúltero, el amor fraternal, el amor juvenil, el amor en la senectud, etc. (Chillón, 2011).

criminal o el viajero). Y, por último, personajes derivados de la mitología, las leyendas o la literatura (Guillén, 1985: 255).” Vemos aquí como se mezclan temas (situaciones fundamentales del ser humano), motivos (motivos y situaciones recurrentes) y figuras, a los que se engloban de manera común como tema. Tal como desarrollaremos al hablar de los motivos, el anillo puede ser un motivo temático fundamental en una narración, pero jamás podría considerarse el tema de una obra. En la saga de Tolkien, el anillo es el motivo temático principal, pero el tema es la ambición desmesurada de poder.

¹⁵² “Sus contornos fijos diferencian al argumento tanto del problema o tema más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte (Frenzel, 1976: VII).” Frenzel, que señala de manera correcta lo abstracto que llega a ser, confunde aquí “tema” con “temática”.

Introducimos así el principal problema al que se ha enfrentado la tematología a lo largo de su historia, cuya respuesta resulta difícil de hallar: definir qué es un tema¹⁵³ y, en relación con ello, la definición de los aspectos la configuración de la *inventio* narrativa. Pese a la dificultad, y ante la imposibilidad de dar una definición, intentaremos explicar qué entendemos por tema con algunos ejemplos, para que quede claro qué es aquello que vamos a sacar a la superficie en el análisis que realizaremos en la parte final de este trabajo.

El tema¹⁵⁴, es el núcleo central de la narración, y surge a partir de la combinación de dos elementos: “un hecho social y un proceso cultural (Guillén, 1985: 268).” Cualquier narración, ya forme parte de la alta o de la baja cultura¹⁵⁵, sea ficticia o no ficticia, sea escrita o audiovisual, tiene un tema principal y otros temas secundarios. A partir de ese tema central y el resto de los temas adheridos, el narrador despliega una serie de acciones

¹⁵³ “Los problemas de terminología, así como las interferencias entre el vocabulario de la crítica literaria y el de la crítica artística, en particular el de la música, complican notablemente cualquier reflexión sobre la noción de tema en la literatura (...). Trousson empieza hablando, y con razón, de ambigüedad, de confusión, de mezcolanza... Y cita un rosario impresionante de términos empleados de manera más o menos intercambiable (...): mito, tema, motivo, idea, elemento, figura, materia, argumento, imagen, idea, etc. (Chardin, 1994: 132).”

¹⁵⁴ Sería más preciso hablar de “tema cultural” en vez que de “tema”. Los “temas culturales” son aquellos que “han llegado a cristalizar y sedimentarse en el imaginario colectivo. No todos los temas o asuntos de la vida social acaban por cristalizar, sino aquellos que una colectividad acaba sancionando como memorables (Chillón, 2000: 139).” Aunque durante toda la investigación hablemos de “tema”, creemos importante hacer esta distinción terminológica, ya que en el trabajo señalaremos también aquellos temas que, sin ser culturales, son también núcleo central de la narración, en un sentido sociológico o periodístico, sobre un tema único de nuestra época que no podemos decir que haya cristalizado en el imaginario colectivo como pueda ser la dualidad interior. Será, pues, la única excepción en la que en el análisis final no presentemos un aspecto en un sentido temático. En un estudio sobre distintas teorías de la comunicación de masas, Mauro Wolf habla de la teoría del “newsmaking” (Wolf, 1987: 201 – 290), según la cual los medios de comunicación tematizan ciertos asuntos de la actualidad hasta hacer de ellos un tema. Nuestro análisis va a recoger, además de grandes temas históricos en un sentido temático, aquellos que recogen las inquietudes de la población, que son tematizados por los medios de comunicación, y que aparecen en las ficciones que estudiamos. Creemos que no podemos obviar que la época que estudiamos da testimonio sobre nuestro mundo, y habla de aspectos tan candentes como los conflictos raciales, el rol de la mujer en la sociedad o el poder de los medios de comunicación. Cuando pongamos los resultados del análisis en común, señalaremos cuáles son los temas culturales (temáticos) y cuales los temas actuales.

¹⁵⁵ Tanto en *Macbeth* como en *Torrente. El brazo tonto de la ley* (S. Segura, 1998) el tema principal es la ambición desmesurada de poder. Obviamente, las diferencias argumentales son significativas.

encadenadas con una introducción, un nudo y un desenlace, cuyo esqueleto es lo que se conoce, como veremos más adelante, como el argumento. Dos obras que siempre encontramos presentes en el canon de la literatura occidental, *Don Quijote de la Mancha* y *Madame Bovary*, comparten un mismo tema principal, el de la confusión de la realidad y la ficción. Aunque la principal influencia que tuvo Flaubert para la creación de su célebre personaje fue Don Quijote, el argumento de ambas obras no puede ser más diferente.

Creemos importante resaltar las conexiones que suelen haber entre los distintos aspectos de la configuración de la *inventio* narrativa a partir del núcleo central de la misma, que es el tema. Si observamos el tema del amor prohibido, nos encontraremos con motivos similares (el suicidio por amor, las familias enfrentadas) y con argumentos similares (*Romeo y Julieta*, *Bodas de Sangre*) y siempre con la figura de los enamorados. Si el tema fuese la ambición desmesurada de poder, podríamos ver motivos como el de la traición y argumentos que pueden seguir un esquema similar, como el de *Macbeth* o *House of Cards*.

Aun así, ciertos autores señalan que el tema estaría, en cierta manera, subordinado al motivo. Como explica Chardin citando a Trousson, el origen de un tema literario se encontraría en la cristalización de algunos motivos (Chardin, 1994: 133). En la misma línea se expresa Seigneuret, que dice que “the motif is abstract and reflects teleological thinking. The theme, on the contrary, is practical and concrete. It represents one of the countless incarnations of a motif (Seigneuret, 1988: XVIII).” Con ambas opiniones nos hacemos a la idea de lo difícil que resulta esta problemática respecto al tema y su definición, así como los finas que son las líneas entre las configuraciones del contenido de la *inventio* narrativa. Así pues, intentaremos aclarar con brevedad la confusión entre el tema y el motivo.

Compartimos la idea de que el tema es algo mucho más concreto o evidente que el motivo, pero no creemos que el primero esté subordinado al segundo. Tampoco al revés, como podría ser la idea general. Tema y motivo se retroalimentan y dependen el uno del otro¹⁵⁶ (la vida artificial y el desafío a Dios), aunque a veces pueden surgir grandes argumentos a partir de combinaciones menos evidentes (la confusión de la realidad y la figura de la mujer adúltera en *Madame Bovary*). Tal como explica Guillén, a nuestro

¹⁵⁶ No podemos más que remitirnos a la idea de los arquetipos universales y del inconsciente colectivo de Jung (Jung, 1991: 10).

juicio de manera muy acertada, “los motivos se dan, se hallan o se inventan (...). El tema es el destino ineludible del autor (Guillén, 1985: 297).” De hecho, en el trabajo hemos encontrado motivos que hemos identificado en las distintas ficciones seriadas sin hallar referencia alguna en ninguna obra.

El ser humano tiene tendencia a la figuración, y el tema no es más que una elaboración psíquica y cultural. Si nos fijamos en el tema de la dualidad interior, y la correspondiente figura que dicho tema lleva adherido normalmente a él, el doble, como se ve muy claramente en la breve novela de Stevenson, podemos ver como el tema de la obra es una constante de la experiencia humana, presente en todo tiempo y lugar, sobre los diferentes comportamientos que una misma persona es capaz de reconocer en sí misma. La obra de Stevenson supuso una revolución respecto al resto de novelas que hasta entonces habían tratado el tema de la dualidad interior, ya que en este caso la metamorfosis es interna, y las dos personalidades coexisten en el mismo cuerpo, lo que eliminaba el encuentro del protagonista con su doble, como sucedía con Poe o Maupassant (Gubern, 2002: 251), y que se emparenta a su vez con el mito arcaico de los gemelos, presentes en culturas tan distantes como el de algunas tribus africanas y de indios americanos, que asientan el origen de la humanidad o de la civilización en unos gemelos, que en muchas ocasiones representaban el bien y el mal (Gubern, 2002: 253). El tema, presente en la novela de Stevenson y los mitos en los que se basa, por tanto, es una forma culturalmente reconocible respecto a una de las mayores problemáticas del ser humano: la inquietud por la fragmentación del yo, las preguntas que nos hacemos acerca de nuestra identidad o los vértigos de preguntarnos quiénes somos.

Por último, creemos que es importante hacer una distinción entre aquellos temas que son comunes a lo largo de la historia de la humanidad, presentes en distintas narraciones a lo largo de distintos siglos, distintas culturas y distintas eras, y aquellos que son hijos de su tiempo y que en ocasiones no van más allá¹⁵⁷.

1. **Temas perennes:** Estos temas expresan las constantes humanas en toda época y lugar. Al hablar de los temas perennes debemos recurrir otra vez a Jung y a su inconsciente colectivo. Temas como el del autoconocimiento o el viaje iniciático se encuentran presentes en todas las épocas y en todas las culturas,

¹⁵⁷ “Hay temas que son largas duraciones, que perduran transformándose a lo largo de muchos siglos; otros, más breves (...) que dominan en cierto período histórico o se incorporan en determinado momento a nuestro acervo cultural, con posibilidades de permanencia (Guillén, 1985: 261).”

sin conocer dónde se encuentra su origen. Obviamente, estos temas, los que son capaces de hablar de nuestras inquietudes en una narración, son los que devienen universales y memorables (Chillón, 2015). El tema no es aquello que se dice, sino aquello con lo que se dice (Guillén, 1985: 254).

2. **Temas propios de una época:** A diferencia de los temas perennes, estos se encuentran presentes en una época y lugar. En cierta manera, son variaciones de temas perennes pero adaptados a una época. A modo de ejemplo, el tema de la inteligencia artificial, un tema muy presente en la literatura y el cine de ciencia ficción del siglo XX y que hoy día sigue presente en series de televisión como *Westworld* es una variación del tema de la vida artificial, cuya obra de referencia es *Frankenstein* (Chillón, 2015). Aquí, seguimos hablando de tema en un sentido tematólogo, ya que es algo que sí ha cristalizado en el imaginario colectivo, y que no debemos confundir con un tema no cultural.

3.2. Los motivos

En su prólogo a su obra más conocida, una de las novelas más importantes en lengua catalana escrita en el siglo XX, *La plaça del diamant*, la escritora barcelonesa Mercè Rodoreda, en un texto escrito poco antes de morir en el que detalla, a *grosso modo*, la génesis de su creación, da una de las claves para la construcción, no solo de su novela, sino del resto de novelas jamás escritas: “De coses (de mobles, de rellotges, d’agulles de rellotge, de pèndols de rellotge, de pintures, de formes i colors de butaques i sofàs, de llums d’oli i de lums de peu, de catifes i de dossiers reials), en totes les novel·les se n’ha parlat. De Balzac a Proust passant per Tolstoi, per citar només els que fan més efecte. Les coses tenen una gran importància en la narració i l’han tinguda sempre (Rodoreda, 1983: 11)”.

Hemos querido utilizar estas palabras de Rodoreda en las que ella misma prologa su obra maestra para mostrar, en palabras de una genial narradora y contadora de historias, la importancia de esas “cosas”, los motivos (simbólicos y alegóricos), en la construcción de las narraciones, y para mostrar, con una pincelada, lo que son.

Para conocer el origen de un concepto que es utilizado principalmente en la literatura y, en la actualidad, en el mundo audiovisual, hemos de fijarnos en la estética pictórica, en el que el “motivo” se contrapondría al concepto “fragmento”. En un cuadro, el fragmento sería la partición arbitraria dentro del mismo que carece de todo sentido si fuese contemplada en cualquier otro ámbito. El motivo, en cambio, es una partición

dentro de la obra que, *per se*, tiene un significado que el espectador puede reconocer de inmediato, ya que es resultado de un proceso histórico que le ha llevado a tener un gran valor simbólico (Chillón, 2015). Dentro del cuadro, aporta dicho valor simbólico y completa el significado general de la obra. Imaginemos una niña que tiene delante un puzle del cuadro de *Los embajadores* de Holbein. Ante ella dos piezas (de un tamaño considerable, puestos a imaginar): por un lado, en su mano izquierda, un trozo de moqueta; por el otro, en su derecha, una calavera. Se encuentra, primero, con un fragmento de la obra que no tiene más sentido que el de completar el cuadro, y que fuera de él no tiene más valor. Es más, no sabríamos ni siquiera que se trata de una moqueta. En cambio, la calavera es un motivo pictórico presente a lo largo de toda la historia, símbolo de la mortalidad, con una gran importancia en la pintura renacentista y que sigue teniendo importancia en nuestra época, al tratarse de uno de los motivos más repetidos que el ser humano se tatúa en su piel. Esa niña, que desconoce qué es la pieza de su mano izquierda hasta que la pone en el cuadro, reconoce en seguida, y siente cierto pavor por todo lo que la imagen conlleva, el motivo presente en la pieza de su mano derecha.

Vamos a hacer un pequeño inciso para hablar del motivo audiovisual, ya que existen algunas diferencias respecto al motivo literario o al pictórico:

“El cine (y las ficciones seriadas, añadimos nosotros) siempre ha privilegiado motivos visuales afines a su lenguaje y sus aparatos concretos: la ventana, la nuca, la escalera, el espejo, el duelo, la sombra, el cuerpo que cae, la cicatriz, la destrucción del decorado, el laberinto (...). Algunos de estos motivos cinematográficos funcionan como una disposición visual en la que el espectador puede encontrar emocionalmente, aunque no lo conozca, algo de origen pictórico. Utilizando este dispositivo de puesta en escena, el cineasta establece con su público cierta confianza: postula que sabrá experimentar y entender esa forma expresiva como un momento de intensidad concreta en la sucesión temporal de la película. El espectador, aunque no tenga cultura pictórica, sabe “leer” el sentido complejo de una mujer en la ventana, de una composición tipo *pietà* o de un caballero que se aleja hacia el horizonte. Gracias a su dimensión narrativa, el cine permite reactivar y renovar determinados motivos que ya antes de él formaban parte de una tradición iconográfica (Balló; Bergala, 2016: 12)”.

Vemos, por tanto, la fuerte conexión entre los motivos pictóricos y los audiovisuales (con ejemplos como la piedad), que conectan con algunos motivos audiovisuales con mayor tradición. Ofrecen, por tanto, motivos visuales muy reconocibles como la salida del trabajo o el paisaje a través de la ventana del coche que

no son tan comunes. Utilizaremos las obras de Balló¹⁵⁸ y Balló y Bergala¹⁵⁹ para identificar algunos de estos motivos en las ficciones seriadas que analicemos en la última parte de nuestra tesis, en los que aparecen también otros motivos clásicos como la cicatriz y el espejo, otros más modernos, acordes a nuestra era, como la pantalla o el teléfono móvil y también varios *loci* (que, para los autores, erróneamente son motivos) como el laberinto o el castillo.

Sin embargo, el motivo puramente audiovisual, como el que encontramos en las ficciones seriadas, precisamente por su naturaleza audiovisual, presenta un matiz (especialmente por lo que hace al motivo secundario, como veremos a continuación) que lo diferencia al motivo pictórico o al que podemos hallar en una novela, donde el escritor ha elegido hasta la última coma. En las películas y en las ficciones seriadas es posible encontrar motivos que ni si quiera podríamos considerar secundarios (podríamos llamarlos “residuales”, como proponen los autores), que no aportan ningún tipo de valor añadido a la historia. Tal como explican Balló y Bergala, aunque hablen del cine: “Toda película mezcla miles de motivos inertes, residuales, puros reflejos de realidad. Para que el árbol se convierta en motivo visual del cine no basta con que forme parte del paisaje sin más, de fondo. La nube que cruza por azar el cielo un día de rodaje no es motivo si el cineasta no la trabaja y constituye como tal, y si no ejerce una atracción creativa visible del tratamiento que hace de ella (Balló, Bergala, 2016: 13 – 14).” Es muy preciso el ejemplo que ponen los autores cuando hablan de la cabellera femenina: “Todas las mujeres, tanto en las películas como en la vida, tienen pelo. Partiendo de ahí, el pelo es un motivo “pasivo” (o compositivo) permanente de todo el cine. Por lo tanto, todos los cineastas han filmado el pelo de mujeres, pero solo una pequeña parte de ellos ha hecho del pelo un motivo personal (Balló; Bergala, 2016: 14).” De esta manera, los autores son capaces de explicar como un mismo motivo (la cabellera, en este caso), puede tratarse de un motivo compositivo sin más, que sirve para caracterizar el personaje, o como este puede tener un papel fundamental en la narración como motivo temático, como podría ser el cuento de *Rapunzel*, escrito por los Hermanos Grimm. Aunque volveremos a ello más adelante, este tipo de motivos que son diferentes en el audiovisual, son aquellos que entendemos como símbolo o alegoría, como puede ser la cabellera, el cielo, la luna, el anillo o el cuervo.

¹⁵⁸ BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama

¹⁵⁹ BALLÓ, J; BERGALA, A. (Ed.) (2016). *Los motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg

Tras conocer su origen y en qué se diferencia el motivo audiovisual, vamos a adentrarnos ahora en su etimología. La palabra “motivo” tiene relación con “movimiento”. El motivo es aquello que debe conectar la imaginación del lector o espectador, ya que es aquello que mueve el relato y que empuja al receptor a adentrarse en él. Un buen narrador sabe que no le basta con escoger un buen tema y tener una buena historia (argumento), sino que necesita una serie de motivos con la fuerza suficiente para que el lector/espectador pueda crearse una imagen mental y que mueva el relato. Además, con relación a otro significado, el motivo está relacionado con el “motivo” en psicología, que es algo fundamental en el relato. Ahí, el motivo es la razón, en muchas ocasiones profunda y difícil de descubrir, que empuja al ser humano a actuar de determinada manera, y que se contrapone aquí con la causa, que es la razón evidente, mecánica, que nos hace actuar cómo lo hacemos. Así, los motivos narrativos que empujan el relato tienen un significado profundo¹⁶⁰. Por último, tiene una conexión muy evidente, y de la que poco podemos explicar, con la palabra “emoción”, ya que son aquellas pequeñas piezas que nos llevan a emocionarnos ante lo que presenciamos (Chillón, 2011).

Vamos ahora a explicar lo que entendemos por motivo y a qué consideraremos un motivo en nuestra narración. Para ello, utilizaremos una metáfora muy visual que nos va a permitir entender la primera distinción que realizaremos.

Si imaginamos que una narración es un gran muro construido con cientos de miles de piedras podríamos decir que los motivos presentes en una narración son todas y cada una de las piedras que construyen el muro. Aquí conviene hacer la distinción entre motivo y argumento. “El concepto de motivo (...) designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos forman un argumento (Frenzel, 1976: VII).” Las palabras de Frenzel nos van a servir para hacer la primera de las tres distinciones que podemos encontrar entre motivos. Como hemos explicado, los motivos que forman parte de una narración son muy numerosos y, por tanto, el peso en la historia es muy desigual. El relato lo podríamos dibujar como un encadenamiento de acciones de mayor y menor importancia, pero que deben encajar a la perfección para que el resultado final tenga sentido. Por mucho que las pocas acciones de mayor importancia sean las que lleve el peso fundamental, y las que den sentido a la

¹⁶⁰ “Tiene una propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la conciencia (Cirlot, 1997: 16).”

historia, si eliminamos las de menor importancia todo sentido se desvanece. Dependiendo de esta importancia, nos encontramos dos tipos de motivos.

1. **Motivos temáticos:** “Los motivos temáticos son aquellos ingredientes de contenido de un relato, que tienen sentido por sí mismos, que han ido cuajando a lo largo de la historia y que ya han sido ideados (Chillón, 2011).” Son, por tanto, aquellos motivos con fuerza suficiente para llevar el peso del relato, y que suelen conectar de manera directa con el tema, incluso pudiendo confundirse. Retomamos ahora las palabras de Frenzel, que designaba a los motivos como componente elemental del argumento capaz de germinar y ser combinado. En este caso, Frenzel habla de los motivos temáticos, que son la unidad mínima del argumento. Cuando hablábamos del relato o la historia como como el encadenamiento de acciones de mayor y menor importancia, si eliminamos todas aquellas de menor importancia y nos quedamos solamente con los motivos temáticos, podemos decir que la combinación de estos motivos es el argumento de la historia. Así, si el argumento es la síntesis de la historia, el motivo temático es un eslabón de ese argumento: “La aparición de un argumento es consecuencia de un entretejido genial de motivos, como el que puede observarse en las obras de autores importantes (Frenzel, 1976: XII).” Podemos ver también como la diferente manera de combinar motivos puede dar pie a distintos argumentos: “Unos pocos motivos básicos, repetidos continuamente, engendran, por medio de las vinculaciones que contraen y de las ligeras variaciones iniciales por las que pasan, argumentos específicos y siempre nuevos (...); así, el motivo del hombre que pacta con el diablo engendra el argumento de Teófilo, el de la papisa Juana y el de Fausto (Frenzel, 1976: XVIII).”

Al igual que sucede con los temas, aquellos motivos temáticos que han tenido una gran importancia a lo largo de los siglos y en distintas culturas, son, en su mayoría, muy difícil de fechar. Son aquellos que han cristalizado en la memoria colectiva y que forman parte de un numeroso acervo temático y del que existen diccionarios como el de la propia Frenzel¹⁶¹. Su característica principal es la capacidad que tienen para ser memorables, fueron ideados en un momento concreto y formulados

¹⁶¹ FRENZEL, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Ed. Gredos.

creativamente por distintos autores¹⁶², han cuajado a lo largo de la historia hasta llegar a nosotros y tratan de evocar más que de explicar¹⁶³.

Como ya hemos dicho, los motivos han sido transmitidos a lo largo de la historia de distintas maneras, llegan a nosotros y forman parte de un extenso repertorio utilizado en nuestras narraciones. Las culturas del mundo han ido dando lugar a diferentes motivos que han dado lugar a diferentes motivos que representan, para cierta generación, una circunstancia de la experiencia humana y que se han ido transmitiendo de una generación a otra, pero que dan lugar a distintos argumentos dependiendo de los diferentes contextos (temporal, económico, social, político) en el que se crea la historia. Por tanto, no es de extrañar que pueda haber motivos que cambien de una cultura o de una generación a otra¹⁶⁴. De hecho, en palabras de Cirlot (aunque el habla del dibujo o la figura del símbolo), estos pueden ser universales, intemporales, o estar arraigados en las estructuras de la imaginación humana; pero su sentido puede también ser muy distinto según los hombres y las sociedades, según su situación en un momento dado (Cirlot, 1997: 17).” Es más, su interpretación, o el significado que el motivo pueda tener en el individuo, puede

¹⁶² Un ejemplo que nos permite entenderlo es el del tema del vampirismo, que se remonta a tiempos antiquísimos pero que deviene memorable con la obra de Bram Stoker que, de hecho, se basa en motivos caracterizadores que ya se habían utilizado con anterioridad en la tradición oral (matarlo con una estaca y una bala de plata, que no soporte la luz solar, etc.) y que le sirven para tejer una brillante novela que dota con mayor fuerza el tema y lo hace universal. De hecho, *Dracula* de Bram Stoker será el que influenciará casi todas las historias posteriores (especialmente en el audiovisual) protagonizadas por vampiros. Como ya hemos visto, tal es la influencia que, en la actualidad, las ficciones seriadas de vampiros forman parte de nuestra propuesta taxonómica.

¹⁶³ Balló, en una obra en la que estudia los motivos visuales más utilizados en el cine, habla de estos (cosa que podríamos aplicar también a las ficciones seriadas propias de la *Quality TV*) de una manera muy parecida: “Lo que tienen de inmanente los motivos visuales en el cine es su poder evocador, ampliamente sedimentado en su historia iconográfica, y la complicidad que establece con el espectador (Balló, 2000: 13 - 14).”

¹⁶⁴ El ejemplo más claro es el del gato negro, que en el Antiguo Egipto era un animal sagrado, vinculado a la diosa Batet. El gato negro como símbolo del buen porvenir sigue manteniéndose en algunos países de Europa Occidental como Polonia, lo que choca en la tradición occidental, cuya influencia judeocristiana hace que el gato negro sea visto como un símbolo de mala fortuna, ya que se asociaba al gato negro con la brujería, y en la gran mayoría de historias con brujas encontramos el motivo del gato negro (de *El gato negro* de Poe, pasando por *Cementerio de animales* de Stephen King llegando a la comedia de situación juvenil *Sabrina, The Teenage Witch* (ABC; The WB, 1996 – 2003)).

variar de uno a otro dependiendo de sus circunstancias personales y de los diferentes contextos en los que se inscribe: “La percepción de un símbolo es eminentemente personal, no solo en el sentido de que varía con cada sujeto, sino también de que procede de la persona entera. Ahora bien, semejante percepción es algo adquirido y a la vez recibido, participa de la herencia bio-psicológica de una humanidad mil veces milenaria; está influida por diferencias culturales y sociales propias de su medio inmediato de desarrollo (Cirlot, 1997: 16).” Cuando hablamos de motivos temáticos lo hacemos, siempre, tal como señalaremos posteriormente, de lo que entendemos como “motivos de acción”, que serán siempre temáticos y de los que todavía no hemos hablado. Cuando hablamos de motivos simbólicos o alegórico, también hablamos de motivos temáticos, aunque estos motivos, si recordamos el ejemplo de la cabellera, podrían ser caracterizadores en otro contexto.

2. **Motivos caracterizadores:** Como decíamos, para que una historia tenga sentido necesita de muchos motivos menores para combinarse y dotar de sentido al relato, lo que denominamos “motivos caracterizadores”, ya que son aquellos que los autores utilizan para componer su historia. Si bien son necesarios para construir un relato, los motivos caracterizadores¹⁶⁵ (con los que podemos hacer un paralelismo con el fragmento pictórico) no tienen el poder de los grandes motivos temáticos como para poder llevar el peso de un relato. Los motivos secundarios tienen una gran relación con un género o una modalidad temática concreta, y pueden servir para reforzar a los motivos temáticos o al tema principal de la historia. Hablábamos de las historias de vampiros y los motivos secundarios que sirven para tejer una historia que pasa a formar parte del imaginario colectivo (si bien, una estaca de madera, fuera de este tipo de narraciones, no tiene la fuerza que puede tener el vino, el cuervo o el Santo Grial, por poner unos ejemplos). Sucede lo mismo con otros géneros como el género negro, donde encontramos motivos compositivos que sirven para construir la historia, como la gabardina raída del detective o la copa de güisqui, pero que no tienen el peso de otros

¹⁶⁵ Recordamos las palabras de Balló y Bargala cuando hablaban del motivo del cabello femenino, y como cuando aparece en un filme o en una ficción seriada se trata siempre de un motivo compositivo o residual, pero en ocasiones, cuando el narrador se centra en él, es motivo temático.

motivos presentes en estas historias como el descenso a los infiernos o el de la femme fatale, de la que ya hablaremos.

Respecto a la aparición de motivos caracterizadores o secundarios en épocas concretas, podemos mostrar un caso que se da en la cultura mediática contemporánea para ejemplificarlo. Es muy común ver a una mujer llorando desconsolada y comiendo un gran bote de helado, sola en el sofá, tras su último fracaso sentimental. En el contexto de una comedia romántica en la que la protagonista acaba de romper con su pareja, un bote de helado en sus manos sirve para construir la historia y dar fuerza al mensaje final. Fuera de esta historia, igual que el tapiz en el cuadro de Holbein, el bote de helado no es más que un bote de helado, y ningún autor puede expresar un sentimiento o una sensación inherente al ser humano (lo que sí sucede con los motivos temáticos) a través, únicamente, de un bote de helado.

3. **Motivos residuales:** Creemos conveniente añadir esta tercera tipología, que encontramos solamente en el audiovisual, de la que hablan Balló y Bergala. Si tomamos como ejemplo el tapiz de Holbein, este tiene dibujado unas formas geométricas en colores crema, verde y rojo. Si es así no es por casualidad, sino por elección del pintor. Si tomamos como ejemplo cualquier novela en la que se describe un personaje, la descripción del vestuario es elección del autor. En ambos ejemplos, nos encontramos ante uno de esos múltiples motivos compositivos o secundarios que construyen la obra. Ahora bien, en el audiovisual, en ocasiones, nos encontramos ante motivos como esa nube que aparece en cámara a los que podemos llamar residuales, ya que, aunque formen parte de la narración, ni siquiera es elección del narrador su presencia.

Tal como señalábamos, debemos hacer una nueva distinción para distinguir entre la tipología del motivo, ya que podemos diferenciarlo entre una acción o un objeto.

1. El motivo como acción: En esta categoría hablamos de un motivo, que en este caso siempre será temático, tal y como se refieren autores como Frenzel, Chillón y Seignuret, que hablan de motivos como el cruzar el Rubicón, el deus ex machina, el pacto con el diablo, o el conflicto entre padre e hijo. En esta categoría incluiríamos también acciones en un sentido literal, como pueden ser el duelo, la caza o el ataque de ira, algunas de las cuales son identificadas como motivos

visuales por Balló y Bergala, y algunos los hemos identificado personalmente, tal y como explicaremos.

2. El motivo como símbolo o alegoría: En la gran mayoría de las ocasiones, los motivos que encontramos en las narraciones son objetos inanimados, animales, colores, números, fenómenos meteorológicos, cuerpos celestes o partes del cuerpo humano, cuya presencia en las ficciones seriadas viene a sugerir más que a revelar. Aun así, y con la ayuda de diccionarios de símbolos como los de Chevalier y Gheerbrant¹⁶⁶, y el de Cirlot¹⁶⁷ podemos intentar escharbar en los significados que se esconden tras motivos como los del cuervo negro, el vino, la corona, la lluvia, la cerradura y la llave, el fuego, el agua, la cabra, la serpiente, la rosa o una cabellera pelirroja¹⁶⁸. Son, como apuntábamos, pequeñas piezas en la cadena narrativa que pueden despertar la imaginación del lector, no explicando algo, sino sugiriéndolo (Chillón, 2011). Estos motivos pueden simbolizar experiencias¹⁶⁹, pueden ser pistas que el narrador pone en el tablero para que el espectador/lector pueda captar¹⁷⁰ o pueden expresar el interior de un personaje¹⁷¹. Lo que debemos tener en cuenta, y lo más importante, es que se tratan de motivos que, generalmente, han tenido una gran importancia a lo largo de la historia (aunque en cada generación pueden aparecer nuevos), que en ocasiones pueden ser tan poderosos que son incluso motivos temáticos, con una gran importancia en la narración o en una escena concreta.

¹⁶⁶ CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder

¹⁶⁷ CIRLOT, J. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela, 2004. 8ª edición.

¹⁶⁸ “Los símbolos están en el centro, son el corazón de la vida imaginativa. Revelan los secretos de lo inconsciente, conducen a los resortes más ocultos de la acción, abren la mente a lo desconocido (Cirlot, 1997: 15).”

¹⁶⁹ En *La Odisea*, cuando Ulises vuelve a Ítaca como un pordiosero, su niñera lo reconoce por una cicatriz al lavarle los pies. Dicha cicatriz simboliza, según nuestra opinión, el paso del tiempo, todas las experiencias vividas por Ulises que, sin embargo, no le han impedido volver unos orígenes que tanto anhelaba.

¹⁷⁰ El cuervo negro suele ser símbolo de que una tragedia está a la vuelta de la esquina. La miniserie *Show me a Hero* (HBO, 2015) se inicia con el personaje principal en un cementerio y un primer plano de un cuervo graznando. Dicho personaje se suicidará al final del último capítulo.

¹⁷¹ En una escena de *Madame Bovary*, cuando ella vuelve a casa después de estar con su amante, observa como de los calcetines de sus hijos surgen unas pequeñas estalactitas de hielo, que sugieren su corazón helado (Chillón, 2011).

Por último, y a raíz de este último punto, debemos hacer una última distinción entre los motivos alegóricos y los motivos simbólicos, cuya diferencia la encontramos en el objeto representado y el significado de este. Dicho de manera muy sencilla, el significado del motivo alegórico es uno (la paloma blanca simboliza la paz), pero el del motivo simbólico puede ser más abierto. La interpretación del analista juega aquí un papel fundamental.

1. **Motivos alegóricos:** Los motivos alegóricos son aquellos que son menos complejos, ya que encontramos un plano patente, lo que mostramos, con uno latente, lo que queremos comunicar. Se trata, básicamente, de transmitir una idea mediante una representación icónica. Por ejemplo, una mujer ciega con una balanza representa la justicia, una paloma blanca representa la paz o el esqueleto con la guadaña, del que ya hemos hablado antes, representa la muerte. Las alegorías, por tanto, tienen un valor didáctico muy alto, y las encontramos presentes en las fábulas o cuentos que intentan transmitir algún valor moral a los niños, en los relatos bíblicos o en la filosofía (Chillón, 2015).
2. **Motivos simbólicos:** En este caso, son mucho más complejos que los motivos alegóricos, ya que la distancia entre el plano patente y el latente es mucho más grande, y el significado del motivo simbólico nunca lo acabamos de completar, es polisémico y semánticamente inagotable¹⁷². El símbolo y, por ende, los motivos simbólicos, se caracterizan por hacer reconocibles y presentes lo que la realidad no nos deja conocer (Chillón, 2015), algo que nos recuerda en gran manera a las definiciones que veíamos previamente del mito, que ya decíamos estaría presente en todos los elementos que aquí veríamos. Ernst Cassirer opina que el pensamiento humano no tiene necesidad de imágenes, como opinaba Kant, sino de símbolos, ya que, aunque no pueda tener una representación en el mundo físico, sino que posee un sentido (Cassirer, 1945: 52).

El símbolo o motivo simbólico más importante en la tradición judeocristiana (y posiblemente en todas las culturas) es, sin duda, el de la cruz. Su plano patente es el de dos líneas que se entrecruzan en línea recta, dividiendo una o ambas por la

¹⁷² “Un símbolo humano genuino no se caracteriza por su uniformidad sino por su variabilidad. No es rígido o inflexible sino móvil (Cassirer, 1945: 36).”

mitad¹⁷³. En el plano latente, la cruz alude a una realidad abstracta mucho más compleja, de la cual no da una explicación concreta (como hace el motivo alegórico) y, por tanto, no la agota, razón por la cual tiene esta gran potencia semántica. Se trata de una abstracción tan acentuada (dos líneas), que es el símbolo de ideologías como el nazismo, de religiones como el cristianismo y que se halla presente en decenas de banderas en todo el mundo, que nos hace imposible saber exactamente cuál es su origen¹⁷⁴, e intentar desentrañar sus múltiples significados resultaría imposible.

3.2.1. El *leitmotiv*

El *leitmotiv*¹⁷⁵, al igual que sucede en con el motivo, que viene de la estética pictórica, es un concepto cuyo origen terminológico no lo encontramos en la literatura, sino en la música. Fueron algunos compositores de óperas los que empezaron a utilizar esta palabra. Wagner utilizaba un motivo musical recurrente cuando algunos de sus personajes principales aparecían en escena¹⁷⁶ (Seigneuret, 1988: XX), mucho antes de que utilizáramos este término en otros medios como las ficciones seriadas, el teatro, el cine o los videojuegos (Kalso, 2018). En uno de los *leitmotifs* musicales más recordados de la historia, en la película *Vértigo. De entre los muertos* (A. Hitchcock, 1958), el compositor Bernard Hermann se inspira en una pieza musical del propio Wagner en su ópera *Tristan e Isolda*.

Aunque en ocasiones, y debido a sus orígenes, es considerado únicamente como un motivo musical recurrente asociado a una persona, entidad, lugar, situación o evento

¹⁷³ Sin embargo, cuando en las ficciones seriadas encontramos un crucifijo, se trata de un motivo alegórico que simboliza el catolicismo o la fe de un personaje.

¹⁷⁴ Podría ser una representación esquemática del árbol que sale de la tierra y conecta con el cielo (Chillón, 2011), como símbolo del paso de la vida terrenal a la vida eterna, de ahí su poder.

¹⁷⁵ En cuanto a su origen etimológico, la palabra viene del alemán, cuyo significado sería algo así como “motivo dominante” (Kalso, 2018).

¹⁷⁶ Wagner fue el impulsor del *leitmotiv*, al darse cuenta del poder de la música para narrar una historia. En la ópera de *El anillo de los nibelungos* utilizó piezas musicales asociadas con personajes, escenarios o temas. Sin embargo, quien utiliza por primera vez el término fue Hans von Wolzogen, otro músico alemán que el año 1877 analizaría las distintas piezas musicales recurrentes en las cuatro óperas de *El anillo de los nibelungos*. Identificó más de cien, los llamo *leitmotifs* y dio una serie de claves para poder identificar conexiones temáticas a través de distintas óperas (Kalso, 2018).

(Kalso, 2018), se trata de un motivo que puede ser musical¹⁷⁷, cromático, simbólico, alegórico o incluso una frase o un gesto que se repiten a lo largo de una narración, que aparece de manera recurrente en una narración, pero siempre suscitando una gran emoción en el espectador, a causa de la carga simbólica de dicho motivo. Encontramos *leitmotifs* también en la literatura¹⁷⁸ (antes de que existiera el término), por lo que resulta claro que va más allá de lo musical.

A causa de su importancia, está claro que hablamos de motivos temáticos. El hecho de que haya un motivo que se repita a lo largo de la obra no significa que nos hallemos ante un *leitmotiv*. Por ejemplo, cuando hablábamos anteriormente de motivos compositivos, el hecho de que en una obra policíaca el detective protagonista aparezca siempre con una pipa no convierte a esta en un *leitmotiv*, es un motivo recurrente que sirve para caracterizar al personaje. Sin embargo, en un filme como *American Beauty* (S. Mendes, 1999) vemos como el motivo de la rosa se repite a lo largo de toda la película, en escenas de un gran poder visual capaces de transmitir a los espectadores las emociones que los personajes sienten. Se trata de un motivo recurrente a lo largo de la historia (muy presente, por cierto, en la tradición catalana con la leyenda de Sant Jordi), que simboliza lo bello del amor con sus pétalos rojos, pero también los quebrantos, con sus espinas. En la misma película, recordemos, escrita por Alan Ball, cuya serie *Six Feet Under* forma parte del análisis que realizaremos, aparece otro *leitmotiv* que también devino icónico: el de la bolsa de plástico movida por el viento. Ball es capaz de reinventar un motivo como el de las hojas llevadas por el viento (metáfora de la existencia humana) y adaptarlo al siglo que estaba a punto de empezar. Tanto los pétalos de rosa como la bolsa a merced de las corrientes de aire son *leitmotifs* que, tal como ya hemos dicho, son tan poderosos por ser tan poco precisos.

¹⁷⁷ El *leitmotiv* musical no tiene que ser solamente extradiagético, aunque sea lo habitual (como puede suceder en películas como *Vértigo*, *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960), *Rocky* (J. G. Avildsen, 1976), *Tiburón* (S. Spielberg, 1975) o cualquiera de la saga de *Harry Potter*, sino que puede estar integrado dentro de la película: sin duda, lo más memorable de *Kill Bill Vol. 1* (Q. Tarantino, 2003) y *Kill Bill Vol. 2* (Q. Tarantino, 2004) es un silbido recurrente que recrea una melodía compuesta por el famoso Bernard Hermann, el compositor fetiche de Alfred Hitchcock, titulada *Twisted Nerve*, el año 1969.

¹⁷⁸ Aunque hablemos ahora de una obra de teatro, recordamos un *leitmotiv* gestual en *Macbeth*, cuando Lady Macbeth se lava obsesivamente las manos a causa del remordimiento por el asesinato del Rey Duncan. El gesto se repite varias veces a lo largo de la obra, y es capaz de transmitir el arrepentimiento y el remordimiento que el personaje siente.

En resumen, lo más importante es destacar que el *leitmotiv* tiene un origen musical, al ser un tema musical recurrente en una obra cuya función es destacar a un personaje, una emoción, un escenario, etc. Sin embargo, el *leitmotiv* tematólogico es un motivo recurrente (visual, gestual, hablado, etc.), que está cargado de simbolismo y tiene una función capital en la narración, ya que es el que el narrador utiliza para destacar algo concreto de su obra y para transmitir una emoción o una sensación (tristeza, alegría, terror, confusión, etc.) al espectador/lector.

3.3. Los argumentos

Los argumentos son unos de los aspectos más estudiados y complejos en la tematología y en la narratología, ya que se trata del esqueleto de la obra: la combinación del tema central, los motivos temáticos que dan lugar a una historia y las figuras presentes. Podríamos decir que es la combinación del resto de los distintos aspectos de la configuración de la *inventio* narrativa. A lo largo de la historia, críticos, teóricos y académicos han analizado y reducido miles de obras para intentar hallar los argumentos universales básicos en cualquier narración¹⁷⁹.

Tal como explica Frenzel, entendemos al argumento como “una fábula tejida que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria (Frenzel, 1976: VII).”

Si bien resultaría muy difícil, sino imposible, detallar todos los temas, todos los motivos, todos los *leitmotiv*, todos los *loci* y todas las figuras existentes (si bien hay diccionarios literarios¹⁸⁰ que hacen una labor encomiable, también para recoger argumentos, como el de Frenzel, que recoge argumentos de obras y mitos como los de Hamlet, Medea, Cleopatra, Don Juan o Caín y Abel, y explica su origen y su reproducción

¹⁷⁹ Incluso un profesor de la Universidad de Nebraska, Matthew Jockers, ha llegado a la conclusión de que existen seis argumentos universales tras el análisis de 40.000 novelas realizado por un ordenador de última tecnología (Cockroft, 2015) [<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2969919/The-basic-plots-fiction-Professor-analysed-40-000-novels-claims-just-SIX-possible-storylines.html>].

¹⁸⁰ Entre los cuales podemos destacar los siguiente BRUNEL, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Montecarlo: Le Rocher; FRENZEL, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Ed. Gredos; FRENZEL, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Ed. Gredos; SEIGNEURET, J. C. (Ed.) (1988). *Dictionary of literary themes and motifs*. New York: Greenwood Press. Vol. 1 y Vol. 2.

a lo largo de la historia), sí que existen numerosos autores que han intentado encontrar cuáles son aquellos argumentos que se repiten a lo largo de la historia, especialmente en el cine. Es decir, un esquema argumental (“fábula tejida” como dice Frenzel) a partir del cual los autores desarrollan su trama. Como decimos, los autores que han realizado esta labor son varios, y cada uno de ellos ha encontrado diferentes argumentos que se repiten a lo largo del tiempo. En nuestro caso, utilizaremos el estudio tematólogo hecho a finales de los noventa por Balló y Pérez, profesores de la Universitat Pompeu i Fabra, que encuentran veintiún argumentos distintos a partir de los cuales se crean las ficciones cinematográficas, relacionando los argumentos de distintas películas con algunas de las obras más importantes de la literatura universal en Occidente¹⁸¹. Somos conscientes que las opciones a la hora de señalar los argumentos son muy diversas, pero creemos adecuado utilizar esta lista de argumentos, al tratarse de una lista completa, mucho más compleja que otras más esquemáticas, que se crea a partir de distintos temas y motivos temáticos (por lo que nos va a ayudar también a identificarlos), y que estudia la ficción audiovisual. Cabe señalar que los títulos que dan Balló y Pérez a estos argumentos hacen referencia a temas, motivos o figuras, por lo que, para evitar la confusión, en nuestro análisis, aparecerán siempre entrecomillados.

Debemos de tener en cuenta que el argumento es el esqueleto de la trama, lo que la condensa al mínimo. Por ejemplo, el argumento de *La Odisea* sería la de un héroe de la guerra de Troya, Ulises, que enfada a Poseidón en un acto de soberbia, lo que hará que el dios del mar haga todo lo posible porque no vuelva a su hogar, a Ítaca, lo que él más desea. Tras muchas pruebas y diez años de travesía, regresa a Ítaca, donde derrota a un grupo de hombres que querían hacerse con su trono, y vuelve con su mujer y su hijo. La trama, sin embargo, sería un resumen amplio de toda la historia. Digamos que, de un mismo argumento, aunque sea idéntico, se pueden desarrollar tramas muy diferentes. Aun así, no esperamos encontrar argumentos exactos a los aquí planteados, sino que exista una inspiración, aunque sea de manera parcial. A modo de ejemplo, una serie como *House of Cards*, que no sale en nuestro análisis, tiene una inspiración muy clara en *Macbeth*, con un esquema argumental muy parecido, pero que desarrolla dos tramas diferentes.

¹⁸¹ BALLÓ, J. PÉREZ, X (1995). *La llavor immortal. Els arguments universals al cinema*. Barcelona: Anagrama, 2015.

A continuación, explicaremos brevemente los veintiún argumentos de los que hablan los autores catalanes, y que desarrollaremos más, cuando sea necesario, en el próximo bloque, al relacionarlos con las ficciones seriadas de nuestro análisis¹⁸².

1. **La búsqueda del tesoro – *Jasón y los argonautas***¹⁸³: Este motivo temático da pie a un argumento que sigue un mismo esquema: “un *encàrrec* previ, un *trajecte* llarg i arriscat, un *duel* inevitable en el lloc del destí, un *ajut* inesperat i amorós, una *fugida* accidentada i un *retorn* victoriós que no nega l’anunci d’una nova aventura (...). És un argument assidu assidu en l’èpica de tots els temps, en les epopeies heroiques, en la literatura exòtica o en els films d’aventures (Balló; Pérez, 1995: 21).”
2. **La vuelta a casa – *La Odisea***: El motivo del retorno del repatriado como colofón a una epopeya de aventuras cuyo tema es la vuelta a casa es una de las razones principales de la riqueza del texto homérico (Balló; Pérez, 1995: 33). La gran epopeya de aventuras por antonomasia es la base en la que se encuentran una serie de historias que tratan sobre el retorno al hogar del protagonista, que en su camino deberá pasar una serie de problemas y aventuras como las que sufrió Ulises para retornar a Ítaca.
3. **La fundación de una nueva patria – *La Eneida***: Inspirado por los textos homéricos, el tercer gran argumento sobre viajes gira en torno a una aventura colectiva. El texto de Virgilio, con una fuerte carga ideológica, que tiene como objetivo impulsar una conciencia colectiva romana estará muy presente en aquellas obras posteriores con una fuerte carga nacionalista que tengan el mismo objetivo (Balló; Pérez, 1995: 46). Virgilio es capaz de combinar diferentes episodios homéricos para hallar el motivo de la tierra prometida, que suposa una aventura colectiva, destinada a crear una mitología de comprensió fàcil al voltant del germen d’un país i del paper que hi ha desenvolupat la figura de líder (...).

¹⁸² Como hemos explicado anteriormente, una de las características principales de la *Quality TV* es su complejidad, entre otros motivos, por presentar varias líneas argumentales, que pueden ser episódicas, durar varios capítulos, una temporada o toda una serie. Así pues, los argumentos que podemos hallar en una serie pueden ser diversos. En el análisis, identificaremos los argumentos propuestos por Balló y Pérez, ya sean en su conjunto o como episodios breves del mismo, y señalaremos las similitudes y las diferencias con el mismo.

¹⁸³ Tanto este como el resto de los puntos siguientes utilizan el mismo título y la misma obra que utilizan los autores en su estudio.

L'etern conflicte entre el desig i el deure es planteja ara en termes diferents als apuntats a l'Odissea: ja no es parla de les obligacions familiars de l'espòs o del pare, sinó de les responsabilitats col·lectives del cabdill cohesionador de totes les famílies (Balló; Pérez, 1995: 47).” El *western* será un genero propicio para este tipo de argumentos.

4. **El intruso bienhechor – El Mesías:** Es el argumento que encontramos en el ciclo mesiánico: “S’origina en la necessitat d’un líder per part d’una comunitat en crisi. Aquest moment crític es manifesta en l’estancament immobiliista de les estructures de poder. La comunitat conserva la memòria d’una passada edat d’or, un paradís perdut que la intervenció del líder messiànic podrà restituir. L’esperança d’un alliberament es manifesta sota el signe d’una o diverses profecies prèvies al naixement prodigiós de l’heroi, que comporta una obsessiva persecució per part del poder establert. Però sempre hi ha un ajut sobrenatural per protegir la precària existència de l’heroi-nadó: el nen abandonat, rescatat sovint per pares adoptius, rep una educació lluny de la comunitat, sense tenir exacta consciència de la seva identitat. Després d’aquest període d’absència –durant el qual l’exercici de la tirania es fa cada vegada més insostenible per a la societat oprimida- el destí és revelat al Messies ja adult, que torna a la comunitat per intervenir sobre ella. La seva actuació s’inscriu sota el signe d’una revolta igualitària, però suposa l’escampament paral·lel d’una determinada doctrina (o nou codi de valors) i s’acompanya de la demostració de la força sobrenatural (miracles i prodigis), que protegeix l’heroi i li permet captar progressivament nous adeptes. La funció redemptora del Messies passa finalment per una mort transcendent, entesa com un sacrifici d’abast universal, i acompanyada d’un descens a l’infern. Una mort que no és sinó el pròleg d’una apoteòsica resurrecció, que aferma definitivament la fe en l’heroi. La partida d’aquest, després de tancat el cicle, és molt lluny de ser definitiva: el Messies té bona cura d’emplaçar els seus fidels a un retrobament futur, en la promesa d’una nova tornada (Balló; Pérez, 1995: 59 – 60).” Para Borges, este argumento que sirve para fijar la identidad colectiva, y el de la vuelta al hogar de *La Odisea* que sirve para fijar la identidad personal son los únicos dos argumentos de la historia de la literatura (Balló; Pérez, 1995: 59).
5. **El intruso destructor – El maligno:** El revés del argumento anterior lo hallamos aquí, en el que la llegada de un extraño a una comunidad plácida no hará más que traer desgracias. De ello se puede extraer algo positivo, el hecho de que la

- comunidad se una para luchar contra ellos (Balló; Pérez: 75). Será un argumento muy visto en el género de terror.
6. **La venganza – La Orestíada:** Se trata de uno de los argumentos más repetidos a lo largo de la historia, muy presente en el cine negro, el western o el género de aventuras, y cuyo origen se remonta a la *Orestíada* de Esquilo (Balló; Pérez, 1995: 90), a partir de uno de los grandes temas que encontramos en cualquier narración. Nos encontramos con un protagonista que puede ser moralmente ambivalente, ya que sus crímenes tienen alguna razón de ser y que, en el cine suele unir la necesidad de justicia individual y a una comunidad organizada que lo tolera, ya que se encuentra justificado por una agresión anterior (Balló; Pérez, 1995: 92 – 94).
 7. **El mártir y el tirano – Antígona:** Estos dos motivos, normalmente unidos, dan pie al argumento de *Antígona*, que enfrenta a la mártir protagonista que da nombre a la obra con el tirano Creonte, que es, además, el primer “drama judicial modern (Balló; Pérez, 1995: 106).” Para Steiner, es una obra que despierta el interés de todos los dramaturgos, ya que reúne los cinco grandes conflictos que se pueden encontrar en una obra dramática: “Antígona pateix en carn pròpia ser dona (conflicte entre homes i dones), adolescent (conflicte entre joves i vells), sola (entre un individu i una societat), devota (entre déus i humans) i pietosa (entre vius i morts). Seria, doncs, l’obra que modela el Drama universal de la lluita dialèctica entre contraris (Balló; Pérez, 1995: 104).”
 8. **Lo viejo y lo nuevo – El jardín de los cerezos:** El choque entre lo viejo y lo nuevo, entre dos mundos, fue uno de los argumentos más presentes en la literatura de finales del siglo XIX, y que resumen el simple argumento de la obra de Chejov, que se sitúa en una casa en la que se observa la decadencia de un mundo que se hunde ante el progreso (Balló; Pérez, 1995: 115).
 9. **El amor volátil – Sueño de una noche de verano:** La comedia de Shakespeare es, sin lugar a duda, la más recordada sobre los líos amorosos, cuyo tema es el amor volátil, y que tan presente estuvo en la comedia de enredos del Siglo de Oro. La obra del dramaturgo inglés sigue un esquema que resumen este argumento: “Concentra l’escenari de les transformacions en un sol àmbit (el bosc màgic), durant un període de temps molt curt (una sola nit), i amb la reunió d’un grup de personatges destinats a confondre’s a partir d’un filtre màgic (substituïble per un altre objecte o per la sola atmosfera de somni que presideix l’obra). Aquest

insuperable model de comèdia coral admet dues conclusions diferents: o es restitueix l'ordre primer o se'n crea un de nou. Però, invariablement, es tractarà sempre d'un ordre normal, diürn, que deixa els personatges amb la vaga nostàlgia d'una altra vida oculta, reservada i nocturna (Balló; Pérez, 1995: 130).”

10. **El amor redentor – *La Bella y la Bestia***: Estas historias tienen su origen en cuentos primitivos agrupados en el ciclo del animal-novio, en el que una chica es secuestrada por una bestia salvaje que la fuerza a vivir con ella sin hacerle daño, hasta que un día la chica le pide volver con su familia. A partir de aquí en Europa surgieron cuentos de hadas alusivos al secuestro de una chica muy bella por parte de un animal, que tras un beso de amor recobra el papel de un príncipe seductor. El amor juega aquí un papel redentor (Balló; Pérez, 1995: 141). Una de las figuras que en el cine mejor ha representado este papel es la de King Kong.
11. **El amor prohibido – *Romeo y Julieta***: El argumento es simple: una pareja que se ama no puede ser feliz porque factores externos no les permiten estar juntos. En el caso de la obra de Shakespeare, este utiliza el motivo del amor prohibido a causa de los orígenes para crear una tragedia brillante (Balló; Pérez, 1995: 153). Se trata de uno de los argumentos que más historias ha generado, y que tiene los personajes ideados por el dramaturgo inglés los ejemplos más memorables.
12. **La mujer adúltera – *Madame Bovary***: La figura de la mujer adúltera da este argumento tan polémico en siglos anteriores, ya que “l’adulteri femení està severament culpabilitzat per la llei dels homes, perquè la infidelitat de la dona casada suposa una ruptura amb l’ordre patriarcal (Balló; Pérez, 1995: 163).” El esquema que siguen estas historias en la novela realista del siglo XIX es muy parecido. “S’inicia amb l’entrada d’una dona inexperta en un matrimoni normalment pactat per voluntat familiar. La nova vida estable i monòtona transcorre en un interior tancat (preferentment rural); la situació propicia la crida del desig (balls mundans, coneixement d’homes de món, la consumació d’un adulteri i un conseqüent desengany sentimental (traïció, abandó)). El precipici és a la vista: la decadència econòmic, l’amenaça d’escàndol i el suïcidi. Un esquema focalitzat en el punt de vista de la protagonista femenina, figura que es debat entre la necessitat de ser fidel a l’ordre burgès o transgredir-lo a través del pecat sexual. L’esquema s’aferma en un seguit de personatges invariables: la casada inexperta, el marit fred i distant, l’amant frívol, l’extorsionista interessat, i una comunitat neutra però còmplice de l’opressió femenina (Balló; Pérez, 1995: 166).”

13. **El seductor incansable – Don Juan:** Se trata de un argumento que se convierte en universal a partir del personaje creado por Tirso de Molina en *El Burlador de Sevilla*, lo que será la figura de Don Juan. Ya en la mitología griega existen numerosas historias sobre las aventuras seductoras de Zeus, que irritaban a la puritana Hera (Balló; Pérez, 1995: 179). Don Juan es un hombre que utiliza las tácticas de la suplantación para intentar tener sexo con distintas mujeres, y su figura, así como este argumento, ha estado presente a lo largo de la historia, especialmente en comedias y cine de aventuras, y ha encontrado incluso actores que generalmente encarnan dicha figura, como Douglas Fairbanks (Balló; Pérez, 1995: 180 – 182).
14. **El ascenso por amor – La Cenicienta:** Aunque pueda guardar parecidos con el argumento del ansia de poder, en este caso nos encontramos que el ascenso social viene predeterminado por un amor feliz y real, en el que puede haber una pequeña dosis de ingenuidad (Balló; Pérez, 1995: 189). La fuerza argumental del cuento “es basa sobretot en l’edificació d’un univers quotidià ple d’hostilitat, i en la metamorfosi de la protagonista, necessàriament efímera, que culmina amb la trobada amb el príncep en un món ideal. Per això, també pot ser vista com un patró perfecte per a un relat de suspens (Balló; Pérez; 1995: 191).”
15. **El ansia de poder – Macbeth:** Es otro de los argumentos del cual surgen más narraciones a lo largo de la historia, creado a partir del tema del ansía desmesurada de poder, y que encuentra en los Macbeth la obra que mejor lo representa: dos personajes sedientos de poder, dispuestos a todo por conseguirlo. Un ansía tal que cuando consiguen su objetivo en seguida se adivina el descabro. Se estructura, por tanto, mediante la estructura del ascenso y la caída (Balló; Pérez, 1995: 202), una estructura y un argumento que ha estado muy presente en el cine negro clásico, con obras como *Scarface, el terror del hampa* (Howard Hawks, 1932) o *Al rojo vivo* (Raoul Walsh, 1949) (Balló; Pérez, 1995: 207 – 208). Se trata de, en el caso de la obra de Shakespeare, dos personajes que conspiran conjuntamente para conseguir el poder más absoluto, llegando a matar si es necesario para lograrlo, y que una vez alcanzado su objetivo empiezan a enloquecer hasta perder el juicio y acabar de la peor de las maneras.
16. **El pacto con el Diablo – Fausto:** Nos hallamos de nuevo ante otro motivo temático universal que da lugar a innumerables historias, entre ellas las del Fausto, figura que devendrá legendaria con la tragedia romántica de Goethe, aunque el

personaje (basado en una persona real) ya aparecía en una famosa obra de Christopher Marlowe. A diferencia de Macbeth, que mataba por el poder, Fausto vendía su alma al diablo para conseguirlo (Balló; Pérez, 1995: 215). Fausto es un estudioso que es tentado por Mefistófeles para conseguir todo el conocimiento posible en vida a cambio de servirle en otra vida. Fausto acepta y firma el pacto con su propia sangre. El argumento ha tenido tanto éxito porque abarca el proyecto del hombre total, partiendo del carácter incompleto de la existencia (Balló; Pérez, 1995: 218).

17. **El ser desdoblado – Jeekyll y Mr. Hyde:** Es el argumento en el que encontramos el tema de la dualidad interior y el motivo del doble. Aunque el motivo del doble lo podemos encontrar en cualquier género, es en el fantástico (ciencia ficción y terror) donde tiene una dimensión mucho más poderosa (Balló; Pérez, 1995: 228). Nos podemos encontrar ante dos personajes idénticos que se encuentran (Poe, Dostoievski) o ante un mismo personaje que actúa de distintas maneras según su personalidad (Stevenson, Hitchcock).
18. **El autoconocimiento – Edipo:** “La història d’Èdip (més enllà del complex de Freud) és un relat que ens proporciona un fructífer model argumental: el de l’èsser que acaba descobrint en el seu interior el secret més terrible (Balló; Pérez, 1995: 241).” Las narraciones que tratan sobre la búsqueda de la identidad personal, uno de los temas más importantes que podemos hallar a lo largo de la historia, a causa de la facilidad con la que cualquier persona puede identificarse, es muy propia del drama, y da lugar a múltiples análisis psicoanalistas, de ahí el gran interés de Freud con el mito de Edipo.
19. **Dentro del laberinto – El Castillo:** Este argumento, que está relacionado (aunque sea de manera metafórica) con el locus del laberinto. De hecho, el mito de Teseo y el laberinto, del que logra salir con la ayuda de Ariadna, así como la estratagema de Ulises para penetrar las murallas de Troya son el reverso de la historia kafkiana, en la que el autor checo crea un personaje que asume que el asalto a la fortaleza es imposible, ya que son las reglas del castillo las que poseen el mundo externo (Balló; Pérez, 1995: 255). *El Castillo* es una obra propia del siglo XX, en las que los autores prenden conciencia de que la burocracia todopoderosa es impenetrable e imposible de ser derrotada por un único individuo. Es muy común encontrar en historias que tengan este argumento el motivo del falso culpable, que podemos considerar uno de los principales *leitmotiv* de la filmografía *hitchcockniana*, con

el ejemplo de *Con la muerte en los talones* (A. Hitchcock, 1959) (Balló; Pérez, 1995: 257).

20. **La creación de vida artificial – *Prometeo y Pígameo***: Otro de los argumentos más fructíferos, y que también encuentra su caldo de cultivo en la ciencia ficción y el terror, es la creación de vida artificial, que tiene en el mito de Prometeo y en la novela de terror gótico del siglo XIX *Frankenstein* sus historias más memorables. Este argumento está ligado al tema de la creación de la vida (Balló; Pérez, 1995: 269), además de al motivo del desafío a los dioses.
21. **El descenso a los infiernos – *Orfeo***: Uno de los motivos más importantes en la mitología grecorromana, y que ha seguido teniendo una presencia muy destacada a lo largo de la historia, aunque sea de manera figurada, es el del descenso a los infiernos, que realizan personajes como Ulises o Eneas, pero cuyo argumento vemos presente en el mito de Orfeo, que desesperado por la muerte de su esposa decide bajar al Hades para traerla de vuelta. Los dioses del infierno, convencidos por su magistral canto, acepan con la condición de no mirar atrás. Orfeo incumple la orden y ve a su mujer marchar por segunda vez (Balló; Pérez, 1995: 280 – 281).

Como decíamos anteriormente, los estudios que, desde distintas disciplinas intentan reducir los argumentos de las narraciones a unos cuantos son numerosos¹⁸⁴. Entre ellos, podríamos destacar el del mitólogo Joseph Campbell, que en *El héroe de las mil caras*¹⁸⁵ encuentra un esquema argumental básico en mitos y leyendas populares siempre que haya un héroe, y el del narratólogo ruso Vladimir Propp, que en su *Morfología del cuento*¹⁸⁶ analizó los cuentos populares de la tradición rusa para encontrar un esquema argumental común.

La apuesta por el estudio de Balló y Pérez se basa en lo completo de su análisis en el que, pese a ofrecer una amplia variedad de argumentos, detalla y argumenta a las mil maravillas dicha propuesta, y en el hecho de se utilice la temalogía *intermediática*, al recabar ingredientes temáticos de distintas obras de la literatura universal y observarlos en distintas películas. Creemos que su análisis puede ser aplicable también a las ficciones

¹⁸⁴ Podríamos destacar el siguiente: BOOKER, C. (2004). *The Seven Basic Plots: Why we tell stories*. London: Continuum. En ella, el autor estadounidense reduce a siete los argumentos universales.

¹⁸⁵ CAMPBELL, J. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

¹⁸⁶ PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

seriadas, al tratarse de obras audiovisuales (de una duración y profundidad mayor que el del cine y, por tanto, más cercano a la novela).

3.4. *Loci*¹⁸⁷:

Solamente podemos hablar de *locus*, en sentido tematólogo, cuando nos encontramos en un escenario que está lleno de sentidos simbólicos. Uno de los mejores ejemplos es el mar, que puede ser a su vez símbolo de vida y muerte. Los *loci* son muchísimos, y pueden ser incluso lugares inventados. De hecho, dos de los *loci* más importantes son el cielo y el infierno, los cuales no son más que una construcción humana ligada a las religiones que simbolizan todo lo bueno y todo lo malo en la tierra, y que son utilizados por algunas religiones para hacer que sus fieles sigan sus tesis y sus códigos morales al pie de la letra. El cielo y el infierno son además lo que podríamos llamar *loci* opuestos: dos espacios recurrentes conectados entre sí, pero antagónicos. Los otros dos ejemplos serían el del lugar utópico, o Arcadia, y el del lugar distópico. Ambos hablan de un lugar futuro perfecto, con la única diferencia de que en la distopía lo que en apariencia es perfecto se convierte en realidad en un lugar mucho peor en el que vivimos en la actualidad. Las distopías, que podrían considerarse como una submodalidad temática de la ciencia ficción *per se*, son historias muy utilizadas a partir del siglo XX. Estas historias se sitúan en un futuro en apariencia perfecto que deviene en una pesadilla, y que son una crítica feroz del presente. La obra de Zamiatin, *Nosotros*, escrita el año 1921, para criticar la revolución bolchevique, que supuestamente venía a traer la Arcadia tras acabar con el zarismo, y que se adelantó a lo que sería al totalitarismo y la represión estalinista, fue la inspiración principal de Orwell en *1984*, la que es considerada la distopía más importante de todos los tiempos, y que siempre vuelve a estar presente en periodos de debilidad democrática¹⁸⁸. Las obras de Orwell, Huxley o Bradbury servirán de inspiración directa a otras distopías de la *Quality TV*, como la antología británica *Black Mirror* o *The Handmaid's Tale*.

¹⁸⁷ Utilizamos el término latín, en el que *locus* es el singular y *loci* el plural. Es posible encontrarnos con otros autores que hablen de *topos* y *topoi*, el término griego cuyo significado es idéntico.

¹⁸⁸ Días después de la proclamación como presidente de Donald Trump, Amazon anunciaba que novela de Orwell, casi 70 años después, era la más vendida en Estados Unidos (De Freytas-Tamura, 2017). [<https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html>].

Una de las obras tematólogicas de referencia es *Literatura europea y Edad Media latina*¹⁸⁹, de Ernst Robert Curtius, un completísimo ensayo sobre la literatura medieval latina su posterior influencia, analizando de manera muy detallada los distintos *loci* propios de la Edad Media como el *locus amoenus*, el bosque, los olivares o el paisaje homérico. Otros *loci* muy destacados a lo largo de la historia pueden ser el río, el castillo, el barco, el tren o el camino. Más adelante veremos cuáles son aquellos que tienen una presencia más destacada en las ficciones seriadas que analizamos.

En cuanto a la relación de la *Quality TV* con los *loci*, más allá de su aparición en cualquier narración¹⁹⁰, como puede ser el caso de cualquier otro medio, es muy reseñable el caso de la antología de terror *American Horror Story*, que, si bien no es una de las series de mayor calidad de esta edad de oro de las ficciones seriadas, sí que es una de las más populares. La serie, producto estrella de uno de los *showrunners* más populares de la ficción seriada estadounidense, Ryan Murphy, presenta diferentes temporadas sin más en común (aunque con el tiempo algunas temporadas mostrarán conexiones) que el título que las engloba y el género: el terror. Lo más característico es que cada una de las temporadas, que son miniseries independientes, gira en torno a un *locus* relacionado con el terror, y que han tenido una gran importancia tanto en la literatura como en el cine a lo largo de la historia del género. Así, la primera temporada, cuyo gran éxito de audiencia y crítica hace que la serie se alargue durante años, gira en torno a una casa encantada (*American Horror Story: Murder House*), llena de guiños al cine de terror de los setenta y los ochenta y, por tanto, de referencias intertextuales (alusiones)¹⁹¹. Siguiendo este esquema, las siguientes temporadas se construyen sobre otros *locus* recurrentes en el

¹⁸⁹ CURTIUS, E. R. (1948). *Literatura europea y Edad Media latina*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1955. VOL. I

¹⁹⁰ Destacamos los casos de *Lost* y la isla desierta, que estudia al detalle Anna Tous (Tous Rovirosa, 2013: 161 – 170) y el del muro en *Game of Thrones*. Ambos *loci* han tenido una gran repercusión mediática y, especialmente en el caso del segundo, tiene un potente vínculo con la realidad contemporánea, a causa de las migraciones y las tensiones raciales, muy evidentes en Estados Unidos con la llegada a la presidencia del populista Donald Trump, cuya medida estrella era construir un muro entre su país y México. En el análisis que realizaremos en el último apartado de nuestra tesis analizaremos y entraremos en detalle a estudiar el *locus* de la frontera.

¹⁹¹ La principal es *La semilla del diablo* (R. Polanski, 1978), pero encontramos además referencias a *El resplandor* (S. Kubrick, 1980), *Terror en Amyville* (S. Rosenberg, 1979) o *Poltergeist* (T. Hoper, 1982).

género¹⁹²: *AHS: Asylum*, en un psiquiátrico; *AHS: Coven*, en un aquelarre; *AHS: Freak Show*, en un circo de los horrores; *AHS: Hotel*, en un hotel encantado; *AHS: Roanoke*, en una granja aislada de la América profunda; *AHS: Apocalypse*, en un futuro post-apocalíptico tras una catástrofe nuclear. En todos los casos, las alusiones a otras películas y novelas son constantes, además de otras leyendas de la cultura popular. Es muy evidente en la temporada sobre el aquelarre, situada en Nueva Orleans, y que recoge leyendas populares sobre brujería propias de la zona.

Con relación a los *locus*, y al igual que hemos hecho con los motivos, podemos clasificarlos según la importancia que tienen en la narración y el nivel de significado e importancia dentro de la narración.

1. **Loci caracterizadores:** Este primer punto no da lugar a mayores explicaciones. Al igual que encontramos motivos compositivos, nos encontramos lugares que no añaden ningún significado a la narración más allá de ser el espacio en el cual sucede la acción. Cualquier lugar en el que sucede una historia es un *locus*: un pabellón, un parque, Times Square a la Diagonal. Si un lugar no está cargado de simbolismos que ofrezcan una nueva lectura a la obra, o bien si el lugar tiene un mero rol de ser un sitio en el que desarrolla la acción o la trama, nos encontraremos ante un *loci* caracterizador.
2. **Loci alegóricos:** Como decíamos antes respecto a los motivos, los *loci* alegóricos (mucho más difíciles de encontrar, ya que un *locus*, *per se*, está lleno de simbolismos) son aquellos que transmiten una idea simple mediante una representación icónica, que en este caso es el *locus*. Cuando, por ejemplo, nos encontramos ante un barco hundiéndose la idea que se quiere transmitir se capta con mucha facilidad, lo que hace que los *loci* alegóricos, al igual que sucedía con esta tipología de motivos, tengan un alto valor moralizante. Otro ejemplo sería el del cruce de caminos, que señala la situación en la que se encuentra alguien.
3. **Loci simbólicos:** Son, sin duda, sobre los que vamos a poner el foco y los que valen la pena analizar. No nos extenderemos más con relación al símbolo o a la simbología, ya que hemos dado una breve pincelada sobre el asunto al hablar de los motivos simbólicos. Al respecto, podemos decir que los *loci* simbólicos son

¹⁹² La excepción la encontraríamos en la temporada del año 2017, *AHS: Cult*, que aprovecha la llegada al poder de Donald Trump para crear una temporada basada en la tensión en una ciudad y en el que se habla de la marginalidad, la inmigración, la clase política o el poder de los medios de comunicación.

aquellos lugares cuyos significado(s), más allá del plano patente, pueden estar abiertos a múltiples interpretaciones, y que han estado presentes a lo largo de la tradición en numerosos relatos y en numerosas culturas. Además, podemos encontrarnos con otros *loci* simbólicos sin un recorrido histórico tan largo como el del mar o el del infierno, presentes especialmente en algún género o modalidad temática, como puede ser la casa encantada, que aparece con la novela de terror gótica, pero cuya importancia en la narración, a causa de este poder simbólico, es vital. Si bien en nuestro análisis observaremos aquellos *locus* con una mayor presencia en la *Quality TV* contemporánea, tomemos como ejemplo algunos de los *loci* más importantes presentes en las narraciones más destacadas de la literatura universal. Kafka utilizó, sin nombrarlo, uno de los *loci* con mayor recorrido a lo largo de la historia, y cuya presencia sigue siendo muy evidente en las ficciones seriadas contemporáneas: el laberinto. En ambos relatos (*El proceso*, el primero, y *El castillo*, el segundo), Kafka sitúa dos protagonistas que se dan de bruces con la burocracia, que intentan reclamar justicia sin conseguirlo, y que son incapaces de entender una ley que no les protege. En *El castillo*, además, se utiliza el *locus* del castillo como lugar inaccesible al que protagonista jamás accederá. Por más que el castillo sea un locus muy utilizado (en epopeyas, novelas de caballería o fantasía), en este relato es una metáfora sobre lo inaccesible e inútil que es el sistema para el ciudadano de a pie.

Además de *loci* metafóricos, como el del laberinto, nos encontramos ante *loci* tangibles que esconden mucho más de en apariencia muestran. Un ejemplo sería el de la novela decimonónica de Emily Brontë, *Cumbres Borrascosas*, en la que uno de los protagonistas vive en una antigua casa lúgubre, *Wuthering Heights*, que da nombre a la novela. Se trata de un lugar tenebroso en el que el casero del protagonista vive con un par de sirvientes, y en el que pone de manifiesto sus malos modos. A lo largo de la novela *Wuthering Heights* estará omnipresente, marcando el carácter y los sentimientos de los protagonistas, y siendo mucho más que una vivienda. De un modo similar, la primera película que Alfred Hitchcock rodó en Estados Unidos, *Rebecca* (1940) se sitúa en una mansión en la que la presencia de la antigua propietaria parece manifestarse, y no de manera fantasmal, en todos los rincones.

3.5. Personajes, figuras y personajes míticos

Para acabar, vamos a desarrollar ahora el último de los aspectos de la configuración de la *inventio* narrativa, que se va a centrar en aquello que Carrión, al hablar de la *Quality TV* de nuestra época, llega a denominar como estupefaciente: el personaje (Carrión, 2011: 15).

Cuando contamos una historia, aunque sea real, lo hacemos mediante una narración. De hecho, en una historia de no ficción, ya sea un documental, una crónica o un reportaje literario, damos el paso de una persona real a un personaje mediante un proceso de narrativización (Chillón, 2015), en la cual atribuimos al personaje de una serie de atributos mediante los cuales lo construimos, para que forme parte de esa mimesis de la realidad que es la narración¹⁹³. Donde hay un relato hay un personaje (Chillón, 2011). Cuando explicamos una anécdota de nosotros mismos, de nuestra abuela o de nuestro perro, estamos transformando a personas reales en personajes.

Existen innumerables personajes que surgen de personas reales, y que devienen memorables más por las características que otros individuos y narradores les han atribuido que por sus atributos reales. El ejemplo más claro sería Jesucristo, una persona que existió en realidad hace dos milenios, y que a lo largo de la historia es descrito en innumerables relatos en los cuales le atribuye una serie de características que hace que se le idealice de tal manera que la fuerza y la influencia del personaje sea tal que llega a nuestros días. No tenemos constancia de cómo era la persona real, pero el eco que llega al presente, que nos permite intuir la superficie (sea o no real), es el que tiene el verdadero poder¹⁹⁴. No es necesario ir tan allá en el tiempo para encontrarnos con personas reales convertidas en personajes, se trata de un proceso que se ha dado en muy diversos contextos a lo largo del siglo XX y hasta llegar a nuestros días, especialmente a causa del poder de los medios de

¹⁹³ Uno de los personajes más populares de la historia que llega a nuestros días es Sócrates, al cual lo conocemos a través de los diálogos de Platón. No podemos saber si el Sócrates de Platón era así en la vida real, pero se trata de una persona memorable, en parte, gracias a su personaje.

¹⁹⁴ El proceso por el cual convertimos a una persona real en lo que podríamos considerar un personaje mítico, como es el caso de Jesucristo, se conoce como everismo. Podríamos decir que el everismo es el proceso a través del cual algo que sucedió realmente (no solo personas, sino también eventos) es contado y evocado innumerables veces, hasta que se pierden los contornos precisos de lo que pasó. La guerra de Troya sería otro ejemplo claro.

comunicación de masas¹⁹⁵. Nos encontramos a actrices como Marilyn Monroe o Greta Garbo; cantantes como Frank Sinatra o Tupac Shakur; escritores como Zoe Fitzgerald o Ernst Hemingway; pintores como Pablo Ruiz Picasso o Frida Kahlo; políticos como Winston Churchill o Ernesto “El Ché” Guevara; deportistas como Muhammad Alí o Wilt Chamberlain, etc. Personas reales de las que se cuentan miles de historias y anécdotas (muchas de las cuales ni siquiera son ciertas), a los que les atribuimos unas características que nos permitan reconocernos, por un lado, y que los idealizan, por el otro, alejados de características más mundanas, y los cuales se convierten en algunos de los personajes más destacados en el imaginario colectivo contemporáneo. Sirva esto como ejemplo para demostrar que los personajes son construcciones que van más allá de la ficción, y que se encuentran presentes en todos los niveles de la cultura mediática.

Para conocer los tres tipos de personajes que nos encontramos debemos explicar brevemente qué es la tipicidad. Se trata de la manera en que los personajes representan la realidad. Así pues, las narraciones se construyen con personajes que imitan la realidad de una manera más o menos realista (Chillón, 2015). Por tanto, de acuerdo con la tipicidad del personaje, nos encontramos con cuatro grupos diferentes, en lo que denominamos estatuto representativo del personaje:

1. **Personaje arquetípico:** Se trata del tipo de representación más básico, en el que el personaje tiene un trasfondo psicológico muy básico o nulo, pero que ofrece una carga moral muy fuerte (Chillón, 2015). Son los personajes que encontramos especialmente en narraciones antiguas, de las grandes epopeyas a los relatos bíblicos y, también siglos después, en las tragedias. En la actualidad no resulta muy común encontrar este tipo de personajes, con la excepción de relatos infantiles y aquellas que ofrezcan un choque entre personajes que representen el bien y el mal sin ningún tipo de matiz,¹⁹⁶ donde son habituales. Si recordamos las

¹⁹⁵ Este proceso, al que podríamos denominar de “mitificación”, se da mucho en los regímenes totalitarios, tanto para ensalzar la figura del dictador, con el ejemplo más evidente de Adolf Hitler, como para masacrar al enemigo, como hizo la propaganda soviética con Trotski. La fábula de Orwell *Rebelión en la granja* habla de este proceso.

¹⁹⁶ Una de las obras de la cultura mediática más importante de la historia, la saga de *La Guerra de las Galaxias*, inspirada en la obra del mitólogo Joseph Campbell *El héroe de las mil caras*, en el que encuentra un patrón narrativo en leyendas e historias populares sobre el viaje del héroe, es la representación más evidente entre el choque del bien y el mal. Pues bien, incluso en una obra como esta, el protagonista y el

características de la *Quality TV*, una de ellas era que encontrábamos personajes complejos, razón por la cual los personajes arquetípicos serán minoritarios. “Si hablamos de un personaje arquetípico, como puede ser Aquiles, hablamos de un personaje sin ninguna profundidad psicológica. El autor coge dos o tres rasgos del carácter humano -que en el caso de Aquiles sería la valentía-, con el objetivo de ofrecer al lector o el oyente una gran carga moral. El objetivo del arquetipo, que se limita a ser bueno o malo (blanco o negro, no hay grises), es ejemplarizar mediante la reducción de la psicología humana (Carrión Domínguez, 2015: 23)”. El término, conecta con el arquetipo jungiano al remitir también a una idea primordial, como las presentes en el inconsciente colectivo. Si bien el personaje arquetípico no surge de nuestro inconsciente colectivo, sí que remite a un personaje ideal, único, a partir del cual surgen otros. En el *Antiguo Testamento*, Abraham es un hombre justo, fiel y obediente. Más allá de eso no hay nada. El arquetipo queda reducido a unos pocos gestos y a alguna gesta (Chillón, 2015).

2. **Personaje estereotípico:** Los estereotipos, también presentes en la antigüedad, siguen creándose con asiduidad en la actualidad. Si bien es muy difícil que surja un nuevo arquetipo, ya que remiten a ideales, los estereotipos siguen surgiendo, ya que son imágenes generalizadas en la sociedad sobre un tercero, que va transmitiéndose en el tiempo y fijándose socialmente (Rojas-Lamarena; Alcántara-Pilar; Rodríguez-López, 2018: 22). En parte, funciona igual que el arquetipo, a partir de la reducción, pero con una diferencia fundamental: no busca transmitir ningún valor ni ser ejemplo, más bien al contrario (Chillón, 2015), buscan reducir a un par de características (generalmente negativas) a un género, a una etnia, a una clase social, a un grupo de edad o a una profesión. Este es la razón por la cual en las comedias nos encontramos muchos estereotipos que basan las situaciones cómicas en dicha reducción básica, y que hace que el espectador los veas como iguales o inferiores, a diferencia de lo que sucede con los personajes arquetípicos que nos encontramos en las epopeyas)¹⁹⁷.

antagonista, de los que sabemos que son padre e hijo, tienen motivaciones, dudas, momentos de debilidad, etc. Esto muestra lo arcaico que es hoy día encontrarse un personaje arquetípico.

¹⁹⁷ Recordamos que Frye, en su teoría sobre los géneros literarios, basa su división en la equiparación entre el protagonista y el ser humano y su entorno natural (Frye, 1977: 53).

Desde la comedia clásica, en el que la burla a los dioses y a las clases gobernantes se da mediante personajes estereotipados, hasta las comedias de situación propias de las ficciones seriadas, con estereotipos basados en el origen, la clase social o la condición sexual, pasando por comedias cinematográficas como las de Woody Allen, donde nos encontramos a lo largo de su filmografía un estereotipo neurótico, basado e interpretado muchas veces por sí mismo, al que podríamos considerar un “pupas”, las comedias están llenas de estereotipos que buscan la complicidad del espectador, al ponerlos en situaciones que pongan en evidencia sus dos o tres rasgos característicos (el maniático, el romántico empedernido, el infiel, el chiflado, el bobo, el antisocial, el gruñón, etc.) y provocar así la carcajada. Al igual que sucede con los personajes arquetípicos, estos personajes no tienen mayor profundidad psicológica, al funcionar también mediante la reducción.

3. **Personaje tipo:** Llegamos aquí al personaje más común, siempre que esté bien construido, de las ficciones propias de la *Quality TV*. A partir del desarrollo de la gran novela realista del siglo XIX (aunque podemos ver ya rasgos en algunos personajes de grandes tragedias como Hamlet) se desarrolla un personaje mucho más complejo, que vino a llamarse antihéroe, precisamente por ser de lo más mundano. El personaje tipo de la novela realista pretende mostrar de la manera más precisa posible la complejidad del ser humano, razón por la cual se desarrolla en la novela realista, en historias largas y densas, que requieren una lectura pausada. Podemos conocerlo en todas sus facetas. Se presenta de manera cambiante, y conocerlo puede llevar a comprendernos mejor a nosotros mismos (Chillón, 2015). Como ya hemos explicado, las ficciones seriadas permiten profundizar muchísimo en los personajes, por lo que el personaje tipo conecta a la *Quality TV* con las novelas decimonónicas, al ser ambas narraciones largas y densas que permiten el desarrollo complejo de un personaje.

El gran éxito de la *Quality TV* tiene mucho que ver con la construcción de personajes complejos, de personajes tipo con los que podemos empatizar y repudiar en un mismo capítulo, que forman parte de un momento de nuestra vida y nos hacen ver nuestra propia existencia con otros ojos. Los personajes tipo más importantes de nuestra época, aquellos que más éxito han tenido dentro de la cultura mediática y que han pasado a formar parte del imaginario colectivo de

nuestra época son los que forman parte de la edad dorada de las ficciones seriadas (Don Draper, Omar Little, Nucky Thompson, etc.).

4. **Personaje singular:** Debemos añadir una última tipología para hablar de aquellos personajes que, ya sea por la imposibilidad de reducirlos a un par de rasgos básicos y a vernos reflejados en él, a un comportamiento contradictorio o a una evolución continua, no resulta posible situarlo en una de las categorías anteriores. “Esa peculiaridad puede ser parte de su personalidad o puede surgir en un momento dado, por las circunstancias que los envuelven; en todo caso, los singulariza y los convierte en objeto de admiración (Frenk, 1977: 482)”. Hablamos de personajes, que pueden ser planos o redondos, estar más cerca del estereotipo, del arquetipo o del personaje tipo. Tenemos en cuenta que todo ser humano, o cada personaje, es hasta cierto punto genérico, pero el personaje singular lo es muy poco. Un personaje singular muy característico de la edad de oro de las ficciones seriadas es el de Sheldon Cooper. En las comedias de situación actuales es posible encontrarse no solo con estereotipos (aunque siguen siendo la mayoría), sino también con personajes singulares. Sheldon, por ejemplo, es un personaje muy cercano al estereotipo, que parte de hecho del estereotipo del friki, y se combina con el síndrome de Asperger (tan famoso, por otra parte, en muchas ficciones de la *Quality TV*), y con una inteligencia privilegiada hace que nos hallemos ante un personaje singular, muy diferente al resto de personajes estereotipados de la serie, que da juego a ciento de situaciones cómicas y que, sin duda, es el personaje más importante de la misma.

Además, vamos a relacionar la tipología de los personajes con la teoría de los géneros literarios de Northop Frye, en que clasificaba los géneros respecto a la relación que se establecía entre el héroe y el lector. Así pues, hemos decidido retomar la propuesta de Frye (Frye, 1988: 53 – 55) que ya vimos al hablar de los géneros audiovisuales, en lo que llamamos “estatuto heroico del personaje”, en el que clasificamos al protagonista a o los protagonistas según la relación que tienen con los espectadores. Queremos dejar claro que, aunque Frye realizó esta clasificación como propuesta taxonómica de los géneros literarios, y relacionaba a cada héroe con un género concreto¹⁹⁸, en nuestro caso señalaremos solamente ante el tipo de héroe con el que tratemos. Serán cinco los “héroes” que podemos encontrar en cualquier narración:

¹⁹⁸ Vid págs. 59 – 60 de este trabajo.

1. **El héroe divino:** La primera de las categorías es en la que nos encontramos a un héroe que es superior al ser humano, al entorno y a la naturaleza. El héroe ante el que nos encontramos es una divinidad, y según la clasificación genérica de Frye es el héroe que hallamos en los mitos.
2. **El héroe maravilloso:** Lo hemos llamado así al tratarse de un héroe que, sin ser una divinidad, sí que es superior al hombre y a su entorno, y se identifica como un ser humano, aunque sus acciones sean maravillosas. Es el héroe propio de la leyenda y del cuento popular.
3. **El héroe líder:** Es el héroe que pertenece a lo que Frye llama el modo mimético-elevado. Es decir, se trata de un ser humano como nosotros, que está también sometido a las leyes de la naturaleza, pero que es superior al común de los mortales bien sea por su valentía, por su inteligencia o por alguna característica que lo haga superior, un líder entre el resto. Frye lo denomina “jefe”, y suele estar presente en las tragedias y en las epopeyas.
4. **El antihéroe:** Retomamos las palabras de Frye, ya que define a la perfección lo que buscamos, y no nos hará falta explicar mucho más: “Si el héroe no es superior al resto de los hombres ni a la naturaleza es uno de nosotros. Es el héroe del modo mimético-bajo, propio de la comedia y la ficción realista, y donde esperamos encontrar los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia existencia (Frye, 1977: 54).” El antihéroe es el personaje con el cual el espectador empatiza porque es capaz de reconocerse, con todos los espejos y todas las virtudes, a sí mismo ante el espejo. Normalmente, está relacionado con el personaje tipo.
5. **El héroe paradójico:** Es el que según Frye forma parte del modo irónico, y que según su teoría es inferior en poder e inteligencia a nosotros (Frye, 1977: 55). En este caso, la empatía que el espectador pueda sentir ante este héroe se debe, no a la superioridad ética, moral y/o intelectual con la que lo observa, sino a la simpatía que produce el patetismo que el personaje desprende, que provoca que no le salga nada a derechas. El ejemplo más extremo de héroe paradójico, por lo repugnante en su construcción, sería el Torrente de Santiago Segura, un policía fascista, racista y machista, con un físico desagradable hasta lo imaginable y que no puede caer más bajo. Se trata de un héroe que tiene mayor cabida en la comedia. De hecho, el personaje animado de ficción más importante desde Mickey Mouse, Homer Simpson, es un ejemplo perfecto de héroe paradójico. Además, una de las

comedias más exitosas de la historia, *Shameless*, tanto la original británica) como el más conocido remake estadounidense, está llena de personajes, especialmente el protagonista, que encajan como anillo al dedo en esta descripción. En la *Quality TV* quizás el mejor ejemplo que podamos hallar es el de Saul Goodman, aunque en este caso sea un personaje con una inteligencia mayor a la nuestra. Hablamos del abogado de Walter White, un personaje de una bajeza moral sin igual, un pícaro cuyo ingenio lo salva de muchas malas pasadas, pero a quien, en el fondo, todo lo sale mal. Pese a todo, conectó tanto con el espectador que no solo fue uno de los personajes más queridos, sino que se realizó un remake sobre sus orígenes, donde pasó a ser el protagonista de la historia: *Better Call Saul* (AMC, 2015 -).

Podemos adelantar, antes de llegar a la parte del análisis, que el definir a los personajes de la *Quality TV* como héroes, antihéroes o héroes paradójicos no es tan fácil como decir si un cojín es rojo, verde y azul. Nos hallamos principalmente con personajes tipo en los que podemos, incluso, a hallar rasgos de los tres héroes en un mismo personaje. Cuando llegue el análisis, veremos cuál es el tipo de héroe con mayor presencia, y detallaremos también, cuando sea el caso, por qué hay rasgos de más de uno de los héroes de este estatuto heroico.

Las figuras, sin importar a que grupo del estatuto representativo del personaje pertenecen, son una categoría que agrupa a personajes muy similares, que bien han aparecido en un momento concreto de la historia y han mantenido una presencia destacada desde entonces¹⁹⁹, o bien tienen un origen casi imposible de trazar, cuyas características suelen estar relacionadas con temas o motivos concretos, incluso con géneros, y que suelen encarnar virtudes, defectos, pasiones o temores del ser humano. Así pues, hablamos de figuras como la femme fatale²⁰⁰, el doble, la mujer adúltera, el adversario desconocido, el hombre artificial, o el traidor, pero también figuras más actuales como el político corrupto, el superhéroe, el detective alcohólico o el nihilista. En ocasiones, algunas de estas figuras, cuando aparecen (especialmente en la comedia) son en personajes estereotípicos, como puede ser el caso de la mujer adúltera en las comedias de situación de las décadas de los ochenta o los noventa. En otras ocasiones, esa misma

¹⁹⁹ Es el caso de la figura del Don Juan, cuyo origen se encuentra en la obra de Tirso de Molina.

²⁰⁰ Según la tipología de Jung, que precisamente utiliza el ejemplo de la femme fatale, hablaríamos de arquetipos universales (Jung, 1991: 34: 62 – 63).

figura, como es el caso del personaje que encarna Emma Bovary, se esconde detrás de un personaje tipo.

Volviendo al personaje de Emma Bovary, vemos también como estas figuras guardan una fuerte conexión con el tema de la narración. En el caso de *Madame Bovary*, la mujer adúltera que es la figura que representa la protagonista está relacionado con el tema de esta, que es el amor adúltero. Otra novela decimonónica que forma parte del gran canon de la literatura universal, *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, cuyo tema principal es la dualidad interior, tiene un protagonista que representa la figura del doble (o *doppelgänger*).

A partir de estas grandes figuras universales de las que surgen innumerables personajes, aparecen lo que hemos llamado “personajes míticos”, es decir, un personaje que aparece en un determinado contexto, influenciado por el acervo colectivo hasta la fecha, y que tiene tal éxito que deviene memorable por sí mismo, (re)apareciendo constantemente en narraciones posteriores. Hablamos de Aquiles, Ulises, Adán y Eva, Moisés, Caín y Abel, Edipo, Antígona, Hamlet, Lady Macbeth, Romeo y Julieta, Don Quijote y Sancho Panza, Madame Bovary, Fausto o Drácula: personajes creados por autores conocedores al dedillo del acervo temático existente y que, a partir ahí, son capaces de crear un personaje memorable que deviene mítico, una figura universal que pasa a formar parte de la tradición²⁰¹, pudiendo ser arquetipos (Aquiles), estereotipos (Don Juan), personajes tipo (Madame Bovary) o personajes singulares (Don Quijote). Como es lógico, ya que hablamos de un fenómeno de contemporáneo, ninguno de los personajes de las ficciones seriadas propias de la *Quality TV* son figuras, pero sí que exploraremos qué figuras se encuentran detrás de personajes como Tony Soprano, Don Draper o Dexter Morgan y, quizás algún día, devengan figuras por sí mismos.

²⁰¹ En mi trabajo final de máster exploré las raíces de la figura de Lady Macbeth, a la cual denominaba entonces, con menor precisión, “personaje mítico”. Entonces observé cómo Shakespeare creó su personaje gracias a la influencia de otros como Eva y, especialmente, Medea (Carrión Domínguez, 2015: 39).

VI

ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE LA
***INVENTIO* NARRATIVA DE LA**
***QUALITY TV* EN LA EDAD DE ORO**
DE LAS FICCIONES SERIADAS

1. INTRODUCCIÓN

Llegamos a la parte final de nuestro trabajo, por lo que creemos conveniente recapitular lo hecho hasta ahora, ya que hemos realizado una investigación teórica dividida en cuatro partes que se plasmará aquí en un análisis en el que diseccionaremos la *inventio* de una selección de series de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, en lo que pretende ser una muestra representativa de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* contemporánea, a partir de una ficha de análisis creada a partir de la teoría que hasta aquí hemos visto.

En la primera parte, que podemos considerar como un estado de la cuestión, hemos profundizado en el concepto de *Quality TV* (dejando clara la diferencia con la línea de investigación de la Televisión de Calidad, a la luz, principalmente, de las aportaciones académicas propias de los estudios televisivos, especialmente de Robert J. Thompson, y hemos actualizado las características propias de las series que son consideradas como *Quality TV* en nuestra época. A continuación, hemos observado las diferentes maneras en que se define esta época que estudiamos (cuyo inicio se sitúa en la emisión del primer episodio de *The Sopranos* en el año 1999, pero sobre cuyo final no existe un acuerdo, si es que ha finalizado) y hemos justificado la razón por la que la llamamos “la edad de oro de las ficciones seriadas”. Estos dos puntos son muy importantes, ya que recordamos que el objeto de estudio de nuestra tesis es la *inventio* narrativa de las ficciones propias de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas. Por tanto, las series que en este punto seleccionemos deben formar parte de lo que anteriormente desarrollábamos, y es lo que delimita nuestro objeto de estudio. Por último, también para mostrar la importancia que tienen estas ficciones en la cultura mediática contemporánea (creemos, como hemos dicho anteriormente, que son las narraciones que más importancia han tenido en las últimas dos décadas), hemos señalado los que a nuestro juicio son los factores sociales, económicos, tecnológicos, y culturales que hacen que estas narraciones sean las más importantes.

En la segunda parte de la investigación nuestra aportación va más allá, ya que realizamos una propuesta taxonómica de los géneros propios de la edad de oro de las ficciones seriadas. A partir de hacer un breve repaso a la historia de la teoría de los géneros literarios y de los géneros cinematográficos, encontramos que existen cuatro grandes matrices genéricas (en el audiovisual), del cual surgen los distintos géneros y modalidades temáticas. Tras explicar, *grosso modo*, los detalles de estas matrices genéricas, y tras mostrar algunos de los ejemplos de las narraciones de estas matrices en la literatura, el

cine y en ficciones seriadas de etapas anteriores a la que analizamos (o ficción televisiva por aquel entonces), apostamos por realizar una taxonomía que recoja los géneros y modalidades temáticas propias de la edad de oro de las ficciones seriadas. Remarcamos esto, ya que no hablamos únicamente de *Quality TV*. En dicha propuesta señalaremos los géneros derivados del dramático y del cómico que creemos tienen una mayor representatividad en las ficciones seriadas contemporáneas, así como las hibridaciones entre las matrices genéricas dramática y cómica, trágica y épica respectivamente. Esta taxonomía cobra una especial importancia en este apartado ya que, como hemos ido repitiendo a lo largo de la investigación, el objetivo que tenemos es diseccionar la *inventio* de las narraciones de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas. Esto quiere decir que, a partir de esta propuesta, con la excepción ya sabida de las series que no forman parte de la *Quality TV*, y de algunos géneros o modalidades temáticas que vamos a descartar por no ser tan representativos del fenómeno, y que posteriormente señalaremos y justificaremos, vamos a seleccionar una serie por género o modalidad temática, con un resultado total de dieciocho series a analizar. El objetivo final es lograr la mayor representatividad posible de esta gran época que abarcamos, haciendo así que nuestro análisis en clave tematólogica sea lo más exhaustivo posible, al repasar los géneros y modalidades temáticas más importantes de las narraciones propias de la *Quality TV*. De esta taxonomía, por tanto, sale la muestra para realizar el análisis, en el que nosotros, como analistas, seleccionaremos las series que creamos más adecuada para dicho género.

Si de la segunda parte de nuestra investigación extraemos la muestra, en la tercera parte, dividida en dos apartados, hallaremos el método de análisis. Recordamos que en esta parte de la investigación es donde explicamos qué es y el papel que tiene en la retórica clásica la *inventio* narrativa (objeto de estudio de nuestra tesis). Además, explicamos que es la literatura comprada y la tematólogía, que es la perspectiva disciplinar en la que se inscribe nuestra investigación, así como desarrollamos brevemente dos elementos que tienen una gran importancia en la propuesta que en este punto realizamos: el mito, con especial atención a las aportaciones de autores como Lluís Duch, Rollo May o Mircea Eliade, y la intertextualidad, que es una de las características más destacadas en la cultura mediática contemporánea. Finalmente, desarrollaremos una propuesta teórica la configuración de la *inventio* narrativa, y que podría ser válida para cualquier narración sin importar el medio, y cuyos elementos señalaremos, así como las consiguientes subdivisiones, cuando las haya. Con ello extraeremos los elementos de nuestra ficha de análisis tematólogico, que utilizaremos en las series que seleccionamos a partir de la

taxonomía del punto anterior, que servirá para diseccionar en clave tematólogica la era que definimos al principio de nuestra investigación.

2. MUESTRA

El ambicioso objetivo de nuestra tesis, que es el de diseccionar la *inventio* narrativa de un fenómeno global, con cientos de producciones y un recorrido en el tiempo que llega ya a las dos décadas hace delimitar la muestra sea crucial. De hecho, en el planteamiento inicial, la propuesta taxonómica que hemos realizado no estaba prevista, y el motivo principal para incluirla fue encontrar una justificación para seleccionar unas series y no otras. Así pues, si la disección de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas es lo que nos proponíamos, era necesario realizar una taxonomía genérica para esta época, con el objetivo de saber cuáles son los géneros y modalidades temáticas principales de esta era.

Pese a que hemos sido conservadores a la hora de señalar los géneros y modalidades temáticas propias de la *Quality TV* contemporánea (ya hemos justificado el por qué de las omisiones más destacadas), y pese a que en la propuesta taxonómica tanto la comedia de situación como el *cool-soap*, que deriva del drama, no son propios de la *Quality TV*, nos encontramos con una lista que suma en total veinticinco géneros, modalidades y submodalidades temáticas: comedia política, comedia animada, comedia social, drama policíaco, drama médico, drama judicial, drama carcelario, drama político, drama de época, drama realista, LGTB, *narcodrama*, *dramedia*, comedia dramática, género negro, drama trágico, series sobre asesinos en serie, fantasía, ciencia ficción, terror, vampiros, zombis, superhéroes, series bélicas y western. A pesar del conservadurismo, la lista es considerable.

El primer paso, que era buscar una muestra que representara de la manera más fiel posible un fenómeno tan complejo como el de la *Quality TV* ya estaba casi hecho. El siguiente paso era decidir qué ficciones seriadas serían las seleccionadas. En primer lugar, observamos la teoría de Gordillo (2009: 144 – 145), que distingue cuatro tipos de series de televisión para ver cuál es la que encaja en nuestra definición de ficción seriada, que es a la vez en la cual se engloba la *Quality TV* y, por tanto, el tipo de ficción “televisiva”, que vamos a analizar.

1. Ficción serial²⁰²: Los mismos personajes y conflictos ocupan la totalidad del programa, ofreciendo tramas que se complican, entrelazan y alargan a lo largo de toda la serie.
 - Ficción serial con arcos episódicos: las tramas se van cerrando después de un número determinado de capítulos (o en una temporada) y se van abriendo otras nuevas que se desarrollarán, a su vez, en otro conjunto de episodios.
 - Ficción secuencial: cada entrega o capítulo, desarrollado con una independencia cercana a la ficción episódica, termina con elementos de las tramas sin concluir (*cliffhanger*), que remiten necesariamente al comienzo del siguiente.
2. Ficción episódica o capitular²⁰³: Cada entrega o capítulo posee tanto el comienzo como la conclusión de las distintas tramas y subtramas. Los elementos constantes, necesarios para la concepción seriada, vienen a partir de los elementos narrativos: características de los personajes entre ellos, espacios, situaciones, etc. También se denominan episodios autoconclusivos.
 - Episódica con tramas secundarias seriales: La trama principal es de carácter episódico, por lo que la independencia entre las distintas entregas está bastante marcada. Sin embargo, una o varias tramas secundarias pueden tener un carácter serial (durante todos los capítulos o bien por arcos de episodios).
 - Episódica fragmentaria: Cada capítulo posee varias tramas argumentales independientes que se desarrollan, sin cruzarse, desde la presentación hasta el desenlace, sin dejar huella en los siguientes episodios.
3. Ficción microepisódica o programa de *sketches*: Cada entrega posee un número de *minirrelatos* episódicos, con independencia del resto de los que aparecen en el

²⁰² Calabrese observa, ya en los años ochenta, una clara diferenciación entre dos grandes grupos de series, de los que extrae dos fórmulas de repetición. La primera, que viene a señalar a las ficciones seriales, utiliza una fórmula de repetición denominada “prosecución”, y forman parte “aquellas series en las que en el fondo y explícitamente aparece un objetivo final, como en *La conquista del Oeste*, o en *Star Trek* o en *El increíble Hulk* (Calabrese, 1987: 48)”.

²⁰³ Es la segunda de las fórmulas por repetición a las que hace referencia Calabrese, en este caso, denomina “acumulación” a “aquellos capítulos que se suceden sin poner nunca en juego un tiempo de toda la serie, como sucede en *Lassie* o en *Rin Tin Tin* (Calabrese, 1987: 48)”.

mismo capítulo. Los personajes, sus características, el espacio y otros elementos narrativos se mantienen constantes.

La ficción microepisódica es un tipo de ficción con el que no trabajaremos, ya que está muy alejado de nuestro objeto de estudio. Si pretender entrar más en detalle, pero para aclarar el concepto, son ejemplos de este tipo de ficción, principalmente, los programas de sátira, especialmente política (*Polònia* (TV3, 2006 -)), pero también deportiva (*Crackòvia* (TV3, 2008 – 2017)) o de parodias en general (*Saturday Night Live* (NBC, 1975)).

4. Ficción antológica: La repetición está restringida al título general del programa y a elementos relacionados con la temática. Los restantes elementos narrativos (personajes, tramas, situaciones, espacios...) poseen un carácter completamente independiente y episódico. El ejemplo más destacado es una de las mejores series de nuestra época: *Black Mirror*.

Vemos como la ficción serial, o seriada, del primer punto es la que forma parte de nuestro objeto de estudio²⁰⁴. En las dos categorías que la autora añade, y si recordamos las características de la *Quality TV* de Thompson, hemos de seleccionar seriales, tanto con arcos episódicos como seriales (en su mayoría). De las cuales, dos son los formatos que más nos interesan, ya que son los que representan el fenómeno de la *Quality TV* en su máximo esplendor: la serie y la miniserie. Ficciones antológicas como *Black Mirror*, cuyos capítulos son medimetrajes y largometrajes, quedan descartadas.

El siguiente paso es quizás el más difícil, y nos ha planteado varias preguntas: ¿cómo observar los distintos elementos que aparecen en la configuración de la *inventio* de una narración tan extensa como una ficción seriada? ¿debemos seleccionar las series con la intención de encontrar determinados ingredientes de contenido o debemos hacer un análisis sin saber a ciencia cierta qué vamos a encontrar? ¿en qué criterios debemos basarnos para seleccionar las series? ¿de qué manera podemos analizar la serie en su conjunto?

Las miniseries más cortas pueden tener una duración de cuatro o cinco horas, y las series más extensas se pueden acercar a las cien. De media, todas las series que analizamos pueden tener una media de entre treinta y cincuenta horas. El análisis completo de cada una de estas series es una tarea que está fuera de nuestro alcance y que

²⁰⁴ En el segundo punto encontraríamos a la comedia de situación. Todas las series seleccionadas, así como la *Quality TV*, en general, es serial.

necesitaría años y un equipo entero, al margen de unos resultados que serían inacabables. La pregunta que nos planteamos es cómo aplicamos la ficha de análisis que veremos el punto siguiente.

Tras discutirlo con el director de la tesis, la solución fue analizar un episodio de la introducción, uno del desarrollo, y uno de la conclusión. Con el objetivo de dotar de mayor coherencia el estudio, y encontrar unos parámetros comunes entre todas las series, más allá de nuestro juicio, decidimos que el episodio del desenlace y de la conclusión sea el primero y el último de la serie. Estos episodios, además, suelen ser los más representativos, y guardan una fuerte conexión con el resto de la serie. Somos conscientes de que es algo que también ofrece desventajas, como que pueda haber personajes importantes que no aparezcan en alguno de los capítulos. Pero creemos que la representatividad de ambos episodios, y el hecho de que sea un elemento común a todas las series de nuestro análisis sea, por lo menos, la opción más coherente. El episodio del nudo será un episodio que sea representativo de la serie y que suponga una evolución en su desarrollo. En cada uno de ellos utilizaremos la ficha de análisis para extraer los ingredientes de la *inventio* narrativa presentes en cada episodio, lo que nos servirá para ponerlos en común y ver las diferencias y las similitudes en cada uno de ellos. Aunque tiene la obvia desventaja que no presenta un análisis total de la narración, lo que ya hemos dicho que está fuera de nuestro alcance, ofrece una muestra global de la serie, sirve para ver su evolución de los capítulos o las temporadas, y es un método que permite hacer un análisis temático de un fragmento de la narración sin la necesidad de hacerlo en su conjunto. Los episodios del nudo seleccionados, a criterio nuestro, serán aquellos que creamos puedan ser más representativos de la serie, aquellos en que los personajes principales tengan un mayor peso y que estén fuertemente conectados con la trama de la serie en su conjunto. Somos conscientes que la exhaustividad es imposible, pero con esto intentamos que el análisis tenga la mayor congruencia posible.

Reiteramos la idea de que con este análisis queremos mostrar la *inventio* narrativa de cada una de las series, a partir del análisis de los tres capítulos. Si entráramos a analizar en detalle cada uno de los aspectos de la configuración de la *inventio* narrativa de las dieciocho series analizadas probablemente necesitaríamos décadas. De hecho, el análisis detallado de un personaje o una figura podría dar para una tesis doctoral de por sí. El objetivo aquí es sacar a la luz estos elementos, explorar de manera propedéutica su origen, y ofrecer la posibilidad a futuros investigadores a saber más de ellos. Por ejemplo, conoceremos el personaje de Don Draper en *Mad Men*, veremos que figura y qué tipo de

héroe representa, pero un análisis profundo y completo del personaje requeriría un seguimiento de todas sus apariciones en la serie, algo que no podemos conseguir con el análisis de tres episodios. La otra principal desventaja que presenta este análisis, del que también somos conscientes, es que el analizar tres capítulos espaciados a lo largo de toda la serie, en el que han podido pasar hasta cuatro temporadas entre uno y otro, hace que aparezcan y desaparezcan personajes, que la evolución de los protagonistas no pueda ser estudiada al detalle, como comentábamos antes y, especialmente, que el salto en la evolución argumental sea muy fuerte. Respecto a este último punto hemos decidido no explicar en todo momento la evolución argumental entre capítulos, pues haríamos de la tesis una investigación larguísima sin añadir nada sustancial, y solamente detallar a pie de página episodios que hayan sucedido anteriormente cuando sea estrictamente necesario.

La segunda gran pregunta que nos realizamos es cómo plantear este análisis. El hecho de tener en mente una serie de ingredientes temáticos presentes en algunas series de la *Quality TV*²⁰⁵ nos hacía plantearnos la posibilidad de seleccionar cuatro o cinco elementos de cada uno de los puntos, a sabiendas de que vamos a encontrarlos, y seleccionar las series a partir de ahí. Sin duda, resultaría más fácil. Pero sería algo así como si un arqueólogo enterrara unos huesos para encontrarlos él mismo. Para evitar esa trampa tautológica, hemos decidido que la selección de las series se ciña a criterios de representatividad del fenómeno de la *Quality TV* (recordemos, un fenómeno global) y de reconocimiento de crítica y público. Así, sin obviar que el peso que tiene la ficción seriada estadounidense, y que será mayoría en nuestra muestra, queremos que la ficción seriada europea y la aparición reciente de la *Quality TV* en España tenga también presencia en nuestra tesis, para ofrecer una mayor representación del fenómeno.

Por último, solo queda seleccionar las series. En el tercer punto de esta tesis hemos elaborado, a partir de la teoría de los géneros literarios y cinematográficos, y de las grandes matrices genéricas, una propuesta taxonómica propia de la edad de oro de las ficciones seriadas, muy extensa, en la cual hemos añadido incluso un par de géneros que no forman parte de la *Quality TV*, como son la comedia de situación y las *cool-soap*. Ahora bien, no todos los géneros o modalidades temáticas tienen, a nuestro juicio, la misma importancia, igual que no tenía la misma importancia en el Hollywood de los

²⁰⁵ De hecho, el germen de esta tesis está en mi Trabajo Final de Máster, en el que exploraba la figura de Lady Macbeth a través de personajes de *The Soprano*, *Game of Thrones*, *Sons of Anarchy* y *House of Cards*.

sesenta el western y la ciencia ficción. Así pues, hemos decidido seleccionar aquellas que mayor importancia tienen en la época en la que analizamos, ya sea porque son las que más se adhieren a nuestro objeto de estudio (nos remitimos a la reelaboración de las características de Thompson que tienen las series propias de la *Quality TV*), porque son las más importantes en cuanto a número de producciones y a su éxito, o bien porque sean géneros o modalidades temáticas propias de esta época, como el *narcodrama* o las series sobre asesinos en serie. Si bien la congruencia total es imposible, cuando planteamos una investigación tematólogica de carácter hermenéutico, sí que buscamos la mayor coherencia posible entre el análisis, y los resultados finales que obtengamos, y el objeto de nuestro estudio, que es la *inventio* narrativa de las ficciones propias de la *Quality TV*.

A continuación, ofrecemos una lista con las ficciones seriadas seleccionadas para cada género o modalidad temática.

Series propias de la matriz genérica cómica

1. Comedia política: *Veep*
2. Comedia animada: *BoJack Horseman*
3. Comedia social: *Peep Show*

Series propias de la matriz genérica dramática

4. Drama policíaco: *True Detective*
5. Drama político: *Borgen*
6. Drama de época: *Boardwalk Empire*
7. Drama realista: *Mad Men*
8. *Narcodrama*: *Breaking Bad*

Series propias de la hibridación de la matriz genérica dramática y cómica

9. *Dramedia*: *Six Feet Under*
10. Comedia dramática: *Entourage*

Series propias de la hibridación de la matriz genérica dramática y trágica

11. Género negro: *The Sopranos*
12. Drama trágico: *The Wire*
13. Series sobre asesinos en serie: *Dexter*

Series propias de la hibridación de la matriz genérica épica y dramática

14. Fantasía: *Game of Thrones*
15. Ciencia Ficción: *El Ministerio del Tiempo*
16. Terror: *Penny Dreadful*

17. Superhéroes: *Daredevil*

18. Series bélicas: *Band of Brothers*

Más allá de los casos de la comedia de situación y de las *cool-soap*, que ya hemos comentado, hemos omitido algunos géneros y modalidades temáticas. En relación a las modalidades temáticas propias del drama que hemos eliminado al drama médico, que con la excepción de *House* (a caballo entre las series tradicionales y las contemporáneas) no ha dado ninguna serie que haya aunado éxito de crítica y de público en estas dos últimas décadas. Se trata de una categoría que fue una de las más importantes en épocas pasadas, y que sigue funcionando bien en la actualidad, pero no creemos que sea lo suficientemente relevante en la *Quality TV* contemporánea; lo mismo podemos hablar del drama judicial, donde si bien tenemos series como *American Crime: The People vs. O. J. Simpson* o *The Good Wife* (CBS, 2009 – 2016), ha tenido mucho más éxito en el cine; en el caso del drama carcelario, una modalidad temática propuesta por nosotros, no tiene un corpus tan grande de series para ser representativo; lo mismo sucede con las series LGTB, cuya inclusión se ha dado para mostrar el ejemplo de la importancia social de las ficciones seriadas y de la *Quality TV*, pero que no tiene tantas producciones, en parte, por la normalización del colectivo LGTB en la sociedad occidental.

Por último, hemos decidido omitir las series sobre zombis y vampiros, no porque no haya corpus suficiente, que lo hay, sino porque son submodalidades temáticas propias del terror, y creemos que con una serie del género ya se representa la *inventio* narrativa de este tipo de narraciones en las ficciones seriadas contemporáneas; así como el western, ya que es un género que, si bien fue de los más importantes en el cine clásico de Hollywood, y que parece está volviendo a surgir, con la ayuda de ficciones seriadas como *Deadwood* o *Westworld*, no cuenta con un número de series suficiente como para ser representativo de esta época.

3. FICHA DE ANÁLISIS

Tal y como decíamos en la introducción a este último apartado, la ficha con la que vamos a analizar la muestra detallada en el punto anterior surge a partir de la propuesta teórica de la configuración de la *inventio* narrativa, aunque hay algunas mínimas variaciones que cabe mencionar. Principalmente, ya que algunos elementos

caracterizadores son tan numerosos y a la vez tienen nula importancia, por lo que no vale la pena analizar.

A continuación, mostraremos la ficha de análisis temático que, en consonancia con el director de la tesis, hemos utilizado para nuestra investigación. Una vez la hayamos visto detallaremos punto a punto qué es lo que buscaremos.

Temas

- Tema principal
- Tema(s) secundario(s)

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción
 - Alegóricos
 - Simbólicos
2. Motivos caracterizadores
3. *Leitmotiv*

Argumentos

Loci

- Alegóricos
- Simbólicos
- Caracterizadores

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
2. Estatuto heroico del personaje
3. Figuras y personajes míticos

Recordamos que el principal elemento del que se ocupa (y que en muchas ocasiones se ha visto como el único) la temología es del tema de las narraciones. Así pues, lo primero que identificaremos será el tema principal del episodio, así como los temas secundarios. Cuando pongamos todos los resultados en conjunto, y desarrollemos los más importantes, señalaremos también cuáles son los temas culturales, en un sentido temológico, y cuáles son los temas no culturales, es decir, aquellos asuntos de actualidad

que han sido tematizados, y que serían la única excepción a elementos propios de la tematología que aparecen en este análisis.

Al llegar a los motivos, cuya definición es fuente de discrepancias y confusión respecto al tema, principalmente, pero también respecto al argumento, vamos a identificarlos de acuerdo con la definición que hemos dado y teniendo en cuenta las divisiones y subdivisiones que vimos en el punto anterior. En primer lugar, y sin duda lo más importante, identificaremos los motivos temáticos que haya en el capítulo. Además, señalaremos algunos de los motivos caracterizadores más destacados que pueda haber, y que suelen tener una estrecha relación con el género o la modalidad temática con la que nos encontremos. Aunque también sean objetos, no tienen un largo recorrido histórico ni esconden múltiples significados: la gabardina caracteriza al detective, pero su presencia no va más allá. Si bien en la propuesta teórica hablábamos también de los motivos residuales, además de lo inabarcable de la tarea, su importancia es nula. Dado que no aportan nada a nuestra ficha de análisis no tiene sentido su inclusión en la misma.

En segundo lugar, vamos a analizar los motivos temáticos que hallemos y los diferenciaremos según su tipología. Por un lado, si nos encontramos ante un motivo de acción, cuya importancia es siempre muy alta. El segundo y tercer grupo son los que forman los motivos simbólicos (el cuervo, el vino, el color rojo, etc.) y los alegóricos (la paloma blanca, el esqueleto y la guadaña, etc.). Su importancia en la narración también es muy alta, (es muy evidente el ejemplo del trono de hierro en *Game of Thrones*), aunque no siempre tienen el impacto o la fuerza que tienen los motivos de acción.

Por último, observaremos si encontramos algún *leitmotiv* en el capítulo, y señalaremos qué clase de *leitmotiv* es.

Una vez hayamos finalizado el análisis de los motivos vamos a ir al tercero de los ingredientes que mayor importancia ha tenido en los estudios tematólogicos, y son los argumentos. Como ya hemos explicado, el argumento es la reducción máxima de una narración, lo que conlleva que los mismos sean limitados. Pese a los numerosos diccionarios o estudios sobre argumentos universales, desde una perspectiva narratológica, tematólogica o de crítica literaria, hemos decidido basarnos en la obra de Balló y Pérez (en su caso, de argumentos cinematográficos) para ver cuáles son los argumentos que hallamos en las ficciones seriadas que forman parte de nuestro análisis.

Con los *loci*, señalaremos los simbólicos, los alegóricos, y también aquellos caracterizadores que tengan más importancia en la narración.

Por último, llegamos a uno de los puntos que más juego nos puede dar, el de los personajes y las figuras. En primer lugar, vamos a discernir el protagonista o protagonistas de los episodios que analicemos, y que intentaremos que lo sean también de la serie en su conjunto. Una vez los tengamos, diremos, primero, el estatuto representativo del personaje, es decir, su tipología: arquetipo, estereotipo, personaje tipo o personaje singular. Después, señalaremos aquello que hemos llamado el estatuto heroico del personaje, adaptando para esto la teoría de Northop Frye, de la que extraemos cinco grupos de personajes basados en la relación jerárquica con el espectador: el héroe divino, el héroe maravilloso, el héroe líder, el antihéroe y el héroe paradójico. Por último, observaremos qué tipo de figura se esconde detrás de nuestros protagonistas y diremos, si existe, alguna conexión entre estos y otras figuras míticas.

En la ficha de análisis incluiremos aquellos elementos que encontremos presente en los capítulos analizados, pero a la hora de redactar el análisis tendremos en cuenta tanto la recurrencia como su importancia. Nos reafirmamos aquí en la idea de que un análisis temático puede ser, si bien no infinito, sí muy extenso, por lo que personajes secundarios y argumentos que aparezcan de pasada (así como los temas y motivos asociados a los mismos) no tendrán cabida. Cabe decir también que aquellas series que más importancia han tenido en la edad de oro de las ficciones seriadas han sido estudiadas, también desde un punto de vista temático, por diversos autores, por lo que podremos apoyarnos en dicha bibliografía, cuando sea posible, en nuestro análisis. Para otras series, que no han tenido tanta popularidad y, por tanto, no han sido tan estudiadas desde un ámbito académico, deberemos basarnos únicamente en nuestra interpretación.

A continuación, expondremos los análisis de las dieciocho series seleccionadas y, posteriormente, pondremos en común el resultado explorando de manera más profunda aquellos elementos recurrentes en la *inventio* narrativa de las ficciones analizadas. Prestaremos especial atención a las recurrencias (y a las diferencias), entre matrices genéricas, y en cómo las series tratan de una manera similar o diferente un mismo elemento temático. Lo que se presenta es, por tanto, una representación de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas.

4. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *VEEP*: LA AMBICIÓN Y LA INCOMPETENCIA MUEVEN EL MUNDO

Muestra

- Introducción: 1X01 – *Fundraiser*
- Nudo: 4X12 – *Election night*
- Desenlace: 8X12 – *Veep*



Imagen extraída de www.hbo.com/veep

4.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Veep*

Género: Comedia política

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 2012 - 2019

Temporadas: 7

Capítulos emitidos: 65

Creador: Armando Iannucci

Personajes principales: Selina Meyer (Julia Louis-Dreyfus); Amy Bookheimer (Anna Chlumski); Gary Walsh (Tony Hale); Dan Egan (Reid Scott); Jonah Ryan (Timothy Simons); Mike McLintock (Matt Walsh); Tom James (Hugh Laurie)

Sinopsis: Selina Meyer, vicepresidenta de Estados Unidos, se enfrenta a las dificultades de un cargo al que parece no estar preparada con la ayuda de un grupo numeroso de asesores tan torpes o más que ella, que muestran la incompetencia de la clase gobernante. Su torpeza, sin embargo, no será freno para sus aspiraciones, que los llevarán a ambicionar posiciones con mayor poder.

4.2. Temas

Veep es una serie que deja al descubierto las miserias de la clase política de Washington, a los que retrata como unos incompetentes capaces de hacer cualquier cosa por llegar y perpetuarse en el poder. Así pues, creemos que los dos temas principales que trata la serie son **la incompetencia de clase política y la ambición desmesurada de poder**.

El primer episodio nos presenta a la vicepresidenta de los Estados Unidos y a su gabinete en su despacho de Washington, y es donde esta incompetencia resulta más evidente. Por un lado, vemos que la oficina está llena de asesores que no aportan nada al trabajo, y en la que cada uno representa a un estereotipo distinto (el vago, el trepa, el “pelota” o la adicta al trabajo), pero que, a la hora de la verdad, no ayudan en nada. En ese primer episodio la incompetencia de Selina y de sus asesores la hace cometer dos errores de los que intentará salir a pesar de la inutilidad de todos. En primer lugar, un *tweet* escrito en su nombre por su *community manager* enfurece a la industria del plástico, y se ve obligada a reunirse con la senadora Hallowes, que tiene buenas relaciones con el lobby del plástico, para que le de apoyo en un proyecto que quiere sacar adelante, ya que los necesita de su lado. Aunque la odie, se reúne con ella y le pide su apoyo, pero ella rechaza su idea y la aconseja despedir al retrasado que lleva su Twitter. En segundo lugar, esa misma noche, Selina se ve obligada a acudir a un evento benéfico para recaudar fondo, ya que el presidente no quería ir. Allí, entre ella y sus asesores son incapaces de escribir un discurso coherente, ya que el que tenían escrito había sido censurado por la Casa Blanca para no ofender más a la industria del plástico, y en el escenario se queda en blanco. Los periodistas le preguntan por su *tweet*, y no se le ocurre más que repetir la broma de Hallowes y decir que era un retrasado que ya está despedido. Cuando baja del escenario, pide a su gente que no se asusten, que no tiene por qué convertirse en algo

noticiable, ya que quizás Tom Hanks muere y nadie habla de eso²⁰⁶. Esto provoca un aluvión de noticias en su contra, y que se vea obligada a recibir al miembro de un colectivo de personas discapacitadas para disculparse. Amy, su principal asesora, intenta que firme una tarjeta por el fallecimiento de un antiguo senador, pero ella está muy ocupada: *“I’m busy apologizing to that fucktard”*. Ese primer episodio está lleno de ejemplos de la incompetencia de los miembros de su gabinete. A modo de ejemplo, Mike, un veterano periodista que es su jefe de prensa, en vez de preocuparse de ocuparse de evitar que Selina evite sus meteduras de pata, se preocupa de que nadie cambie otra vez su peso en Wikipedia. En el segundo episodio hay un momento que define genialmente esta incompetencia. Es la noche de las elecciones y el recuento electoral está tan ajustado que apunta a que podría haber empate. En el especial de la CNN, Dan, el ambicioso ayudante de la senadora Hallowes al que Selina contrata en el primer episodio, es ahora analista político. El presentador le pregunta por lo que puede suceder en el equipo de Selina, ya que formó parte de él: *“The President has a lot of top minds working on her campaign. They know what to do”*. Su equipo, que lo está viendo por televisión, entra en pánico, ya que ninguno tiene ni idea de qué pasa en caso de empate. En vez de enfadarse con ellos, Selina se enfada con el pueblo: *“You do your job. You serve people and they just fuck you over. You know why? Because they’re ignorants and dumb as shit! And that’s democracy!”*. En el último episodio, en el que se muestra a la Selina más maquiavélica e inteligente, no muestra su incompetencia *per se*, sino la inutilidad de los políticos en general. Está buscando asegurarse los delegados necesarios para ser la delegada del Partido Demócrata a las elecciones de 2020, y se ve obligada a prometer la ilegalización del matrimonio homosexual a un candidato ultracatólico. Su hija, que es lesbiana, se enfada muchísimo con ella, pero Selina le quita hierro al asunto: *“It’s like a to-do list of things we’re not going to do. Reinstore faith in democracy... Come on!”*.

La serie, además de la incompetencia, retrata también la ambición desmesurada de poder que se encuentra en Washington a todos los niveles, desde los asesores más insignificantes a los políticos más relevantes. En el primer episodio quien mejor simboliza esta ambición desmesurada de poder es el personaje de Dan, un trepa en toda regla que

²⁰⁶ La escena final de la serie hace referencia a esta conversación, mostrando cómo de importante es la intertextualidad en la *Quality TV*. En el 2041, Mike presenta el informativo donde están cubriendo la muerte de Selena. Allí, emocionado, va a dedicar unas palabras a la que ha sido su jefa, cuando le llega una última hora que eclipsa la muerte de Selena: la muerte del actor más querido de Hollywood, Tom Hanks.

trabaja como asesor de la senadora Hallowes, y que además es su yerno. Cuando se quedan solas, Selina le pregunta por él, ya que le parece muy preparado: “*He’s great, very loyal. You know... he’s dating my daughter*”. Selina le pregunta también a Amy por él, ya que salieron en el pasado. Ella tiene muy clara su opinión: “*He’s a big pile of shit*”. Cuando se quedan solos, Amy le echa en cara que esté con la hija de su jefa. Él lo ve normal: “*She’s fun. She’s sexy. She can advance my career. I like it*”. Después del incidente por hablar de retrasados, Dan aparece en el despacho con el director de una asociación de discapacitados para que hable con Selina y le dé buena prensa. Les dice que ha dimitido de su puesto, y le dice a Mike que debe filtrar a la prensa que fue Hallowes la que sugirió la broma del discapacitado. Además, le echa en cara a Mike su poca ambición. Selina, aunque Amy se opone, lo contrata:

Amy: You hired the biggest bastard in DC?

Selina: I’m fluent in bastard.

Amy: He used you to get what he wanted.

Selina: No. I definitely used him.

Amy: Selma, he’s manipulative.

Selina: I know. That’s why I hired him.

Esta conversación resume a la perfección lo bien visto que está ser un trepa en la política estadounidense. Aunque será el tercer episodio donde más presente estará este tema. Selina, que busca ser la candidata del Partido Demócrata para la presidencia en la convención nacional del partido en Carolina del Norte, se muestra como una ambiciosa despiadada capaz de hacer cualquier cosa por alcanzar la nominación y poder cumplir el sueño de ser presidenta electa, de lo que se quedó muy cerca en el segundo capítulo analizado. Tras el recuento de los delegados, no queda claro cómo se resolverá, por lo que los candidatos deben negociar. En una reunión entre todos, la senadora Talbot, segunda favorita tras Selina, le echa en cara que le robara los votos en Carolina del Sur, y le pregunta si lo hará otra vez. No es que Selina no lo niegue, sino que lo normaliza: “*Stealing South Carolina is the bedrock of our political system, Senator (...). If you can’t figure out how to steal North Carolina, you have no business being president*”. Es decir, que sin el juego sucio es imposible llegar a la Casa Blanca. Cuando su antiguo rival

político²⁰⁷, Tom Jones anuncia que presenta su candidatura, todo apunta a que será elegido, pero la Selina más ambiciosa y retorcida lo evitará. Convince a su ayudante de que lo denuncia públicamente por acoso sexual para hundir su carrera política, y lo conseguirá prometiéndole un puesto en su administración. Además, le promete a otro de los candidatos prohibir el matrimonio homosexual, y promete todo lo que los delegados le piden, sin escuchar ni siquiera el qué. Por último, no duda en traicionar a Gary, su más fiel ayudante, el único presente incondicionalmente en los tres capítulos analizados (a lo largo de toda la serie, por tanto), al que utiliza como cabeza de turco para que el FBI no empañe su candidatura a la presidencia, ya que hay una investigación pendiente sobre su Administración en el corto periodo de tiempo en que ejerció la presidencia.

Más allá de estos, la serie trata con temas de candente actualidad, especialmente **el poder de los medios de comunicación**, con el ejemplo del primer problema al que se tiene que enfrentar Selina, que es el del tweet de su asesor; y el de **los abusos sexuales**, que no está solo presente en el caso de Tom Jones, cuya carrera se ve acabada en el tercer episodio al ser acusado de manera falsa de abusos sexuales, sino también en el primer episodio, cuando muere un viejo senador de Washington que todo el mundo sabe que había tenido la mano muy larga durante toda su carrera. Cuando Jonah, un entusiasta asesor de la Casa Blanca entra al despacho de Selina a que todos firmen una tarjeta, dice algo muy significativo: “*Guys, when a sexual harasser dies we sign his wife’s card. That’s how Washington works*”. El primer capítulo de la serie, por cierto, se emite el año 2012, cuando Harvey Weinstein era el productor más importante de Hollywood.

4.3. Motivos

El motivo de acción recurrente en la serie, que encontramos en los tres episodios analizados, es el de **la traición**, y es que *Veep* retrata un mundo político en el que la traición no solo está a la orden del día, sino que es necesaria para prosperar, y hasta hace ganar puntos a quien la comete. Tal como hemos explicado anteriormente, Dan traiciona no solo a la que es su jefa, sino también su suegra, echándole a la prensa encima a causa de la metedura de pata de Selina para ganarse su simpatía y poder formar parte de su círculo más cercano, lo cual conseguirá; en el segundo capítulo, Tom, el que va como vicepresidente en la candidatura de Selina, la traiciona, ya que ve que la retorcida ley

²⁰⁷ En el segundo episodio, es el que se presenta a las elecciones junto a ella como vicepresidente, aunque la relación entre ambos siempre ha estado influenciada por la ambición desmesurada de poder de los dos.

electoral puede favorecerle en caso de empate y acabar él como presidente. Cuando ambos se enteran de ello, Tom intenta disimular (muy mal), diciendo que es bueno conocer la ley para estar preparado, por si acaso. Sin decir nada, se va a ver a la multitud que apoya al partido demócrata en un pabellón, que lo aclaman como presidente. Les habla de manera muy educada, como si fuera a ser el próximo presidente. Ellos lo aclaman, y Selina lo ve desde la televisión enfurecida: “*That fucking guy with his fucking charm and his fucking son and his fucking wheelchair*”. Para evitar que su traición vaya más allá, Selina se dirige a toda prisa al escenario a boicotear a Tom con la ayuda de su equipo. Cuando llegan allí, y Gary le quita el micrófono a Tom, este se hará de nuevo el despistado, pero deja clara su traición cuando le ofrece a Selina ser su vicepresidenta; en el tercer capítulo, será Selina la que traicionará en repetidas ocasiones: en primer lugar, a Gary, su más fiel empleado; en segundo lugar, a su hija, tras prometer la prohibición del matrimonio sexual; y, en tercer lugar, al que había prometido ser su vicepresidente, un veterano de guerra que cuenta con el apoyo de la gente, y que ella solo quiere para aprovecharse de su popularidad.

Otros motivos de acción que aparecen de manera en *Veep* son el del **pacto con el diablo**, que en el primer capítulo aparece de manera explícita, cuando Selina le dice a Halloween que ha vendido su alma al lobby del plástico, cosa que ella ve normal: “*Yeah, they’re the guys who can fund your Clean Jobs Comision*”. Al igual que se difunde la idea de que la traición está a la orden del día, también que los políticos venden su alma por un mayor poder; y el del **ataque de ira** en el tercer episodio, que es el que le da a Tom Jones cuando se entera de lo que ha hecho Selina, que consigue la presidencia tras propagar un falso caso de abusos sexuales que limpia el camino para su candidatura, en lo que podemos considerar **un truco** maquiavélico.

Si bien no hemos hallado ningún motivo simbólico, sí que aparece un motivo alegórico que es recurrente a lo largo de los tres capítulos analizados. Si bien lo común (por el análisis de todas las series) es que el maquillaje sea lo que represente el fingimiento de una persona, en *Veep* lo que lo hace es **la sonrisa**, que es una especie de máscara natural. En el primer episodio, tras la broma de mal gusto sobre los retrasados, Selina baja y habla con sus asesores, en la conversación en la que habla sobre la muerte de Tom Hanks. Están en círculo y la prensa los rodea. Planean salir rodeándola y haciendo ver que están hablando de cosas interesantes. Eso sí, le advierten de lo que tiene que hacer: “*Smile*”; en el segundo episodio, cuando Selina sale a boicotear la traición de Tom, en un momento en el que ambos se odia, cuando se cruzan en el escenario ella sonríe falsamente

mientras él intenta guardar las apariencias; en el último episodio, justo antes de salir al escenario para celebrar su proclamación, Gary esta con Selina y le quita un pequeño resto de comida de entre sus dientes para que luzca una sonrisa perfecta cuando salga ante el público. Selina le da las gracias por haber estado siempre ahí. Sera su último acto de servicio, ya que cuando Selina está saludando al público, la policía se lo lleva. La sonrisa es una máscara que esconde mucho.



Selina boicotea el discurso triunfal de Jones sonriendo a pesar de la rabia que siente (4X10). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/veep/season-4>

De entre los motivos caracterizadores podemos destacar la presencia constante de la bandera de Estados Unidos y que, en el tercer capítulo, aparece en la convención representada de numerosas maneras (sombreros, gorras, globos o confeti); otros motivos caracterizadores pueden ser el champagne con el que brinda Selina cuando sabe que va a ser candidata al final de la serie; el color azul del partido demócrata; los trajes elegantes de los protagonistas (que provoca un gran contraste dada su incompetencia); las cámaras de televisión y de fotos; o la portada en la que sale Selina comiendo donuts en el primer episodio.

4.4. Argumentos

Tanto el primer como el segundo episodio de *Veep* dejan los argumentos totalmente abiertos, al contrario de la mayoría de las comedias propias de la ficción seriada, los argumentos de cuyos episodios suelen abrirse y cerrarse durante el mismo. Aunque el tema principal sea el de la ambición desmesurada de poder, si vemos el

esquema argumental de estas obras, en el que el esquema del ascenso y de la caída está muy presente, veremos que está muy alejado de lo que encontramos en esta serie, y no tiene, ni de cerca, el halo trágico que tienen otras historias que surgen del mismo esquema argumental. Si hacemos una lectura de la serie en su conjunto, podemos interpretar que el esquema argumental que se sigue es el de “**la búsqueda del tesoro**”, siendo el tesoro el despacho oval de la Casa Blanca en el que Selina se sienta al final de la serie. Si bien es cierto que no hay ningún encargo previo (Balló; Pérez, 1995: 21), nos encontramos ante una vicepresidenta que, si bien no manifiesta sus deseos de ser presidenta en el primer capítulo, sí que manifiesta una clara obsesión por el poder que hace imaginar que quiere ir más allá, como claramente demuestra en el segundo y, especialmente, en el tercer episodio analizados, cuando se juega la candidatura para ser candidata por una segunda vez. El objetivo que Selina tiene entre ceja y ceja, su tesoro, es la presidencia, y por ella se enfrentará a numerosas pruebas que, si bien en el segundo episodio no podrá sortear (aunque al final del episodio queda la incertidumbre sobre qué pasará), sí que conseguirá saltar todas las del tercer episodio: un posible atentado islamista en Nueva York; un candidato ultracatólico; una investigación por financiación irregular; y un antiguo rival que vuelve para reventar sus aspiraciones. Selina sortea todo esto para, finalmente, no de manera heroica, sino rastrera, al comportarse como un ser amoral capaz de hacer lo que sea por su tesoro, que finalmente conseguirá, aunque por lo que sabemos en el epílogo final con su muerte, no conseguirá renovar por un segundo mandato. Los episodios analizados son, por tanto, etapas breves en este largo recorrido de siete temporadas para hallar el tesoro final²⁰⁸.

4.5. *Loci*

Normalmente, cuando el tema de la ambición desmesurada de poder aparece en una narración, esta se centra en conseguir algo que simboliza ese poder, es decir, un motivo alegórico, como pueda ser una corona. En el caso de *Veep*, eso que simboliza el poder es un lugar que es difícil que haya alguien en el planeta que no conozca: **la Casa Blanca**. Jonah, que en el primer capítulo se muestra como un joven entusiasta que intenta

²⁰⁸ Cabe decir que, en el segundo episodio, Selina ostenta el cargo de presidenta, donde estará unos meses. Se hace con la presidencia tras la dimisión del presidente, que deja la oficina para cuidar a su esposa, que había intentado suicidarse. El objetivo de Selina, no obstante, es ser la presidenta electa y disponer de un mandato entero teniendo la bendición del pueblo.

hacer carrera y que anima a todo el mundo a realizar un mejor trabajo, se muestra encantado y orgulloso cada vez que tiene que ir a la casa blanca. Cada vez que tiene que ir al despacho de Selina y habla con alguno de sus asesores, se despide feliz: “*I’m back to the White House*”. En el final del tercer episodio analizado, tras ser nominada como candidata, han pasado seis meses y Selina es la presidenta de los Estados Unidos. Está en la Casa Blanca, en el despacho oval, y mira a su alrededor disfrutando de estar allí: es la mujer más poderosa del planeta. Recibe una llamada del presidente de Israel, y se opta por tomar esa posición con el tono paródico de toda la serie, incluso con temas muy delicados como el conflicto en Oriente Medio: “*Shalom! So, what the Palestinians did this time? (...) How can the U.S. help you?*” Sin tener el poder simbólico de otros elementos como el trono, la corona, el oro o el Santo Grial, la Casa Blanca es el lugar de mayor poder del planeta dentro del imaginario colectivo occidental del último siglo, a causa de la enorme influencia que ha tenido Hollywood, primero, y las ficciones seriadas, en la actualidad, en la formación de dicho imaginario.

En cuanto a los *loci* caracterizadores, aquellos más destacados son el despacho de Selina, donde se desarrolla buena parte del primer episodio; el hotel en el que espera los resultados de las elecciones del segundo episodio; los enormes pabellones en los que los seguidores demócratas para seguir los resultados de las elecciones, en el segundo episodio, y de la convención nacional del partido, en el tercero; y el plató de televisión en el que se ofrecen distintas noticias que influyen de manera clara en la trama.

4.6. Personajes, figuras y personajes míticos

El personaje de Selina la antítesis del que veremos posteriormente cuando analicemos el personaje protagonista de *Borgen*. Se trata de **un estereotipo** que recrea de manera paródica la figura del **líder**. Un personaje que, según los capítulos analizados, es incompetente a la par que maquiavélico, incapaz de empatizar y solo parece actuar pensando en sus propios intereses políticos. Como señalamos, el personaje tiene unas cuantas características únicas que desarrolla a lo largo de los tres capítulos analizados, en los que no evoluciona significativamente: por un lado, es incompetente, tal y como muestran sus declaraciones donde llama retrasado al que era su *community manager*, o que no sabe cómo funciona la normativa electoral; es ambiciosa, como demuestra en todo momento, tal y como hemos desarrollado anteriormente; y tiene una enorme falta de empatía y sensación de superioridad moral respecto al pueblo, como expresa especialmente en el segundo capítulo, al criticar a la manera en cómo vota la gente, y con

sus trabajadores, a los que llama inútiles en el primer episodio, como vicepresidenta, y en el final de la serie, ya en la Casa Blanca: “*The level of incompetence here...*”. Por lo que hace al estatuto heroico del personaje, la vemos bien como **héroe líder** o bien como **héroe patético**: es decir, es una líder (la serie se burla de hecho de esta figura vista generalmente de manera heroica) que actúa como tal, a la que casi todos rinden pleitesía, y que llega a ser la persona más poderosa del mundo, pero a la vez es una metepatas de la que se aprovecha la prensa y a la que muchas de las cosas que planea le salen mal.

Es interesante señalar cómo el resto de las figuras que encontramos en el gabinete de Selina del primer episodio se basa en diferentes estereotipos. Gary, que no será el único que se mantenga fiel a Selina desde el principio hasta el final (literal) de la serie, encarna la figura del “**pelota**”, ese empleado cuyo trabajo se basa en alabar constantemente a su jefe, y cuya presencia es una crítica para muchos de los asesores presentes en Washington, incapaz de hacer su trabajo correctamente porque no se atreven a llevar la contraria de sus supervisores. Esta manera de actuar queda clara desde su primera aparición en la serie:

Selina: I think I look intellectual with my glasses.

Gary: I like your glasses.

Selina: No, make me look weak.

Gary: I agree.

Al inicio del segundo capítulo, Selina se relaja antes de que empiece el recuento electoral. Gary entra a su suite, con un pin con su nombre en la solapa, para que vaya a ver con su equipo el resultado electoral.

Selina: I've asked America if she wants me to be her president.

Gary: America doesn't just love you ma'am. She's in love with you.

En el último episodio, justo antes de ser traicionado por ella, Gary la prepara para el discurso. Ella le da las gracias y le dice que no podría haberlo hecho sin él, lo que le deja al borde de las lágrimas. Menos de un minuto después será detenido por el FBI²⁰⁹. En el epílogo final, situado en 2041 con la muerte de Selina, Gary va por sorpresa a su entierro, ante el asombro de todos los que lo conocían, que no lo veían desde entonces. Tiene un aspecto, al margen del paso del tiempo, bastante desmejorado, pero será un “pelota” hasta el final, diciéndole a la tumba lo poco que le gustarían las flores.

²⁰⁹ Por tanto, es también **el cabeza de turco** que utiliza Selina para librarse de la investigación.

Amy, su principal asesora, encarna en el primer episodio a la **adicta al trabajo**, algo que ya es mucho decir en un mundo como el político donde la mayoría de los que se dedican a él están consumidos. Vive completamente a la sombra de Selina, absorbida por completo por ella y dispuesta a hacer todo lo que sea para ayudarla en su carrera. Hay, eso sí, una diferencia fundamental con Gary, que es que ella sí que se atreve a contradecirla. Durante el segundo episodio, las dos secretarias de Selina hablan entre ellas de Amy, una de ellas dice lo siguiente: “*She’s a workaholic. Works frantically to avoid dealing with her weird mix of lack of self-worth and narcissism*”. Además, es por tanto **la mano derecha** de Selina, posición que mantendrá al final de la serie..., pero con Jonah, que será el vicepresidente de Selina, como ahora explicaremos.

En ese primer episodio Dan es el que encarna, por todo lo expuesto anteriormente, al **trepa**, ese joven ambicioso y amoral que hace todo lo posible por prosperar en su carrera política.

Pero, sin duda, el personaje que más evoluciona es el de Jonah. Si en el primer episodio es un estereotipado entusiasta, feliz de su trabajo y que aspira a hacer del mundo un lugar mejor, en el segundo episodio se ha convertido en un líder de masas involuntario por un caso de acoso sexual del que fue víctima, y en el tercer episodio lo vemos convertido como un candidato más a ser escogido a la presidencia, con un aspecto muy diferente (engominado, tirantes, gafas de pasta) y una actitud que nada tiene que ver con la del capítulo inicial. Cuando Selina le ofrece ser su vicepresidente, este rechaza en un primer momento diciendo que será o presidente o nada, pero la bronca de Selina y de su tío le hacen desdecirse. Al final, aunque nadie lo respete, pasa de ser un simple asesor a vicepresidente de los Estados Unidos, en lo que representa claramente la figura del **self-made man**.

La figura que aparece de manera reiterada, aunque ya hemos hablado de ella, es la del **traidor**, que encarnan Dan, en el primer capítulo, Tom, en el segundo, y Selina, en el tercero.

Por último, hallamos la figura del **homosexual reprimido** en el personaje del senador Calhoun, uno de los aspirantes a ser candidato y cuya política se basa en atacar todo lo que tenga que ver con los homosexuales, ya que según él pervierte al resto de hombres heterosexuales. La represión que siente es tan evidente que cuando se marcha tras acordar darle sus delegados a Selina, ella dice que no es que sea gay, sino que es gay a un nivel extremo.

4.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Fundraiser*

Fecha de estreno: 22/04/2012

Temas

- Tema principal: La incompetencia de la clase política
- Temas secundarios: La ambición desmesurada de poder; El abuso sexual; El poder de los medios de comunicación

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El pacto con el diablo; La traición
 - Alegóricos: La sonrisa
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: Los trajes; Las banderas de EE. UU.; La portada
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La búsqueda del tesoro: Argumento principal

Loci

- Simbólicos:
- Alegóricos: La Casa Blanca
- Caracterizadores: El despacho de Selina

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje:
 - Selina: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - Selina: Héroe líder / Héroe irónico
3. Figuras y personajes míticos:
 - Selina: La líder
 - Dan: El trepa
 - Dan: El traidor
 - Gary: El “pelota “
 - Amy: La mano derecha

II. Nudo

Capítulo: 4X10 – *Election Night*

Fecha de estreno: 14/06/2015

Temas

- Tema principal: La incompetencia de la clase política

- Temas secundarios: La ambición desmesurada de poder; El poder de los medios de comunicación; Las falsas apariencias

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La traición
 - Alegóricos: La sonrisa
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: Las banderas; El color azul; Los asesores; La seguridad; Las cámaras
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La búsqueda del tesoro – Argumento principal

Loci

- Simbólicos:
- Alegóricos: La Casa Blanca
- Caracterizadores: El hotel; El pabellón; El plató de televisión

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje:
 - Selina: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - Selina: Héroe líder / Héroe irónico
3. Figuras y personajes míticos:
 - Selina: La líder
 - Selina: La madre ausente
 - Gary: El “pelota”
 - Amy: La adicta al trabajo

III. Desenlace

Capítulo: 7X07 – *Veep*

Fecha de estreno: 12/05/2019

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: La incompetencia de la clase política; El poder de los medios de comunicación; Los abusos sexuales

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La traición; El ataque de ira; El truco
 - Alegóricos: La sonrisa
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: El champagne; Los trajes; Los globos y el confeti; La bandera de Estados Unidos

3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La búsqueda del tesoro – Argumento principal

Loci

- Simbólicos:
- Alegóricos: La Casa Blanca
- Caracterizadores: El pabellón; El plató de televisión

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje:
 - Selina: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - Selina: Héroe líder / Héroe irónico
3. Figuras y personajes míticos:
 - Selina: La líder
 - Jonah: *Self-made man*
 - Gary: El “pelota” / El cabeza de turco
 - Amy: La mano derecha
 - Calhoun: El homosexual reprimido

5. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *BOJACK HORSEMAN*: LA CARA OCULTA DE HOLLYWOOD

Muestra:

- Introducción: 1X01 – *BoJack Horseman: The BoJack Horseman Story, Chapter One*
- Nudo: 3X11 – *That's Too Much, Man!*
- Desenlace: 5X12 – *The Stopped Show*



Imagen extraída de <http://www.keywordbasket.com/Ym9qYWNrIGhvcnNlbWFuIGNoYXJhY3RlcnMgYmFja2dyb3VuZA/>

5.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *BoJack Horseman*

Género: Comedia animada

Canal o plataforma de emisión: Netflix

Años de emisión: 2014 – Actualidad

Temporadas: 5

Capítulos emitidos: 61

Creador: Raphael Bob-Waksberg

Personajes principales: BoJack Horseman (Will Arnett); Diane Nguyen (Alison Brie); Princess Carolyn (Amy Sedaris); Todd Chavez (Aaron Paul); Mr. Peanutbutter (Paul F. Tompkins).

Sinopsis: *BoJack Horseman*, una antigua estrella televisiva, vive una crisis existencial preocupado por el legado que dejará en el futuro e incapaz de hacer algo de provecho en el presente, ya que se encuentra demasiado ocupado recreando un pasado mejor. En plena crisis de la mediana edad, adicto al alcohol e incapaz de comprometerse con nadie, intenta relanzar su carrera escribiendo su autobiografía, pero es incapaz de encadenar más de dos frases, por lo que su editor decide contratar a una joven escritora para que lo haga por él.

5.2. Temas

Con *BoJack Horseman* nos adentramos en una de esas historias en las que como espectadores recorreremos junto al protagonista un camino en el que se descubre a sí mismo. El tema principal de la serie es **la búsqueda interior**, que queda de manifiesto desde el primer instante de la serie, cuando el protagonista es incapaz de escribir sus memorias porque es incapaz de decir quién es. Esa búsqueda personal se cimienta a su vez en dos de los temas secundarios de la serie: el de la nostalgia por el pasado y la preocupación por el legado. BoJack es un narcisista incapaz de disfrutar del presente, sin saber quién es, más preocupado por recrear el pasado, en el que fue una estrella, y por angustiarse por su futuro y por el legado que dejará una vez haya muerto. La trama del primer capítulo trata sobre las memorias de su vida, que es incapaz de escribirlas para disgusto de su editor, que decide contratar a una periodista especializada en escribir biografías. A BoJack le preocupa no estar a la altura y duda de sí mismo en todo momento: *“Oh, God! I’m a failure. Why did I say I could write a book?”* En ese mismo primer episodio, Princess Carolyn, su agente y amante al inicio de la serie, le echa en cara su falta de compromiso: *“I don’t know how you can pretend someone to love you when you clearly hate yourself”*. Sufre también un ataque de ansiedad por lo que puedan pensar de él, ya que puede ser cierto: *“Everybody thinks I’m a mesa and... Actually? What if they’re right?”* En el segundo episodio el tema principal es otro, como explicaremos a continuación, pero la búsqueda interior aparece de nuevo en el último episodio analizado, de manera edípica, en el sentido de que BoJack descubre un terrible secreto sobre sí mismo. En la serie en la que trabaja ha explotado una polémica ya que parece haber una escena en la que BoJack y la coprotagonista, que además es su pareja “sobreactúan”. Princess Carolyn concierta una entrevista para desmentir todos los rumores, pero BoJack, que no recuerda nada, pide ver el vídeo. Allí verá cómo estrangula a Gina hasta que lo separan. Hundido, va a ver a Diane, a la que conoció al inicio de la serie cuando la

contrataron para escribir su libro, y que es su mayor apoyo, a pesar de que siempre le falle.

BoJack: *The last time I saw you, you still believed I could be a better person. Do you still believe it?*

Diane: *I do.*

(...)

BoJack: *I'm a bad guy and the world needs to know.*

Diane: *There's no such a thing as bad guys or good guys. You need to take responsibility for yourself.*

Así pues, el proceso de búsqueda interior de BoJack se basa en la lucha por aceptarse tal y como es. En el final del último capítulo analizado, cuando ingresa en un centro de desintoxicación, le pregunta a Diane: “*What if I get sober and I'm still the same awful person I've ever been?*”.

Como decíamos, esta búsqueda interior se apoya en la **nostalgia por el pasado** y la preocupación por su legado, ambas combinadas en sus memorias. Respecto a la nostalgia por el pasado, que supone el tema principal del primer capítulo, podemos poner varios ejemplos, pero no hay ninguno más claro como el de BoJack viendo sin parar capítulos de su serie en DVD. “*How many times have you watched this episode?*” le pregunta Todd. Solo lo vemos feliz cuando está viéndose en la televisión. Cuando está ingresado en el hospital, también está viéndose otra vez. Princess Carolyn le pregunta: “*Do you watch these DVD's everywhere you go?*” En el segundo episodio analizado, cuando está bebiendo y drogándose en casa de Sarah Lynn, la que era la niña protagonista de su serie, ven juntos uno de los episodios. Él le dice: “*Everything was so much simpler then. We had to work and have fun. We didn't have to worry about our career or our legacy.*” La nostalgia por el pasado implica que este es siempre mejor: “*We were on a TV show, isn't that insane?*”, le pregunta BoJack, que prosigue: “*Sometimes it feels you're the only one you can really understand me.*” El tema del **legado personal** estará muy presente especialmente en el primer episodio, en el que la gran preocupación de BoJack es escribir unas memorias para dejar un legado en el mundo. Princess Carolyn le abronca por no haber escrito nada, pero él dice que no es capaz de hacerlo por toda la presión que siente: “*This book is my one shot at perserving my legacy. I'm a joke and if this book it's a joke I'm gonna be a joke forever*”. En el segundo episodio, cuando hablaba con Sarah Lynn se preocupa también por su legado, comparándolo con un pasado mejor en el que

no debía hacerlo (“*We didn’t have to worry about our career or our legacy*²¹⁰”). En el último de los episodios analizados (que no el último episodio de la serie), vemos a un BoJack tan hundido, consumido por sus adicciones y arrepentido por el mal causado, que no se preocupa por su legado ni por su carrera.

Por tanto, **el alcoholismo y la drogadicción (las adicciones)** y el arrepentimiento por el mal causado son otros de los temas presentes en la serie de una manera destacada. De entrada, a BoJack lo presentan como a un personaje con problemas con el alcohol. En la entrevista, se disculpa por llegar tarde y aparcar en una plaza de minusválidos: “*I’m terribly drunk.*” Posteriormente, lo vemos sin parar de beber. Es el segundo episodio en el que las adicciones están más presentes, ya que vemos los excesos inhumanos de Sarah Lynn y de BoJack. Esta, que llevaba nueve meses sobria, acepta sin pensar la propuesta de BoJack de un coloccón épico. Toda la casa de Sarah Lynn está hecha de alcohol (es un ejemplo del tono paródico de la serie). Beben y se drogan sin parar; BoJack pierde la conciencia en repetidas ocasiones; pierden la noción del tiempo. Al final acaban en el observatorio de Los Ángeles, donde Sarah Lynn había querido ir toda la noche. Allí, ella morirá de sobredosis, lo que supondrá otro trauma más para BoJack. En el último episodio analizado, BoJack sigue teniendo problemas con el alcohol, y también es adicto a los tranquilizantes, sin los cuales es incapaz de vivir, y la razón por la que estranguló a Gina. Tras pedirle ayuda a Diane, esta lo acompaña a que ingrese a una clínica de rehabilitación. El tratamiento de estos dos temas en la serie no es en realidad más que una de las recreaciones contemporáneas más habituales del tema del **descenso al Infierno**.

El **remordimiento por el mal causado** es inherente al personaje de BoJack, y queda muy claro en el segundo episodio, cuando Sarah Lynn lo incita a que vaya a ir pidiendo perdón a todos aquellos a los que considera que ha hecho daño, para así poder sentirse mejor consigo mismo. Aunque si hay algo que a BoJack le duele es el gran trauma que le supuso el encuentro sexual con una adolescente. Fue a un pueblo de Nuevo México a encontrarse con una amiga del pasado (siempre el pasado) con la que quiso acostarse y no pudo, así que lo intentó con su hija adolescente, aunque no llegaron a consumir porque su madre los pilló in fraganti: “*The worst part is that I don’t know what happened after I left. Did I ruin the family? Did I scare the little girl for life? And it’s just one of the billion*

²¹⁰ Si va a casa de Sarah Lynn a buscar consuelo y a beber y a drogarse es porque esperaba una nominación para el Oscar que no llegó. Su gran oportunidad para reafirmar su carrera y para dejar un legado como actor acababa de pasar de largo.

things that goes through my head all the time.” Es por esto, y por Sarah Lynn, y por Gina, por lo que pide a Diane que explique al mundo quién cree que es de verdad, para ver si confesándose puede aceptarse y poder vivir, al fin, en paz consigo mismo.

Otro tema que trata la serie es lo que hemos seguido llamando **meta-televisión**, aunque se trate de una serie producida por una plataforma a VOD como Netflix. La *Quality TV*, entre sus características más destacadas, es intertextual y está llena de referencias²¹¹. En la propuesta taxonómica explicábamos que la comedia de situación es un género que no podemos considerar como *Quality TV*, pero eso sin duda el género más popular e influyente de los que surgen de la matriz genérica cómica, así como la principal influencia de la comedia dramática. En *BoJack Horseman* la influencia es patente, ya que el protagonista fue el protagonista de una comedia de situación exitosa de los noventa, y la serie reflexiona continuamente sobre el género, así como sobre la ficción televisiva. El ejemplo que vamos a mostrar es muy claro, y demuestra la importancia de este tema en la serie, ya que es la primera escena de esta. Vemos a BoJack Horseman, al que hasta entonces no conocemos, dando una entrevista con unas copas de más, y lo presentan como a una antigua gloria (“*The star of Horsin’ Around, BoJack Horseman, is our guest tonight*”), reflexionando sobre la calidad del género y de las series que se hacían en la época. Dice que en la actualidad se critica mucho a una serie como la suya, pero era buena: “*It’s not Ibsen, sure, but for some people life is just a long kick in the urethra, and sometimes when you get home you just want to watch a show about good likeable people (...) and at the end of thirty minutes everything’s gonna turn out OK*”. No solo es una reflexión sobre la comedia de situación, sino sobre la cultura de masas, la alta y la baja cultura y una crítica velada al elitismo cultural.

En la serie se adivina el tema del **ascenso y la caída**, aunque nos encontramos a un personaje que ya ha caído. BoJack fue una estrella televisiva en los noventa, y ahora es un actor fracasado que vive anclado al pasado y preocupado por qué se dirá de él.

De manera más secundaria encontramos también **el peso de la fama**, especialmente en el personaje de Sarah Lynn, un juguete roto que acaba muriendo de sobredosis; el del **poder de los medios de comunicación**, cuando en el tercer capítulo

²¹¹ Aunque la serie está llena de referencias, sirva como ejemplo una que se da en el primer episodio. BoJack le dice a Todd, un adolescente que vive con él, que jamás está estresado. Este, en un *flashback*, recuerda cuando unos narcos lo tenían secuestrado y lo torturaban. El actor que pone voz a Todd es Aaron Paul, el actor que interpreta a Jesse Pinkman en *Breaking Bad*.

analizado convierten en viral una noticia falsa y producirá una serie de consecuencias a nivel mundial; y, por último, el tema de **la vida artificial**, con un robot sexual, que difícilmente podría ser más cutre, creado por Todd que llega a CEO de la compañía que produce la serie de BoJack. Es un tema muy secundario que no es más que una parodia dentro de la serie a un tema tan recurrente como este.

5.3. Motivos

En general, podemos decir que no hemos hallado motivos recurrentes a lo largo de los tres capítulos analizados, más allá de los motivos caracterizadores, que son los que menos importancia tienen. Así pues, explicaremos aquellos que nos han parecido más importantes, así como aquellos que sí que son recurrentes en la edad de oro de las ficciones seriadas.

Un motivo que aparece en el segundo episodio es un clásico de la tradición judeocristiana, el **del pecado y el perdón**. Sarah Lynn le explica a BoJack que a ella en Alcohólicos Anónimos le dijeron que debía pedir perdón a todos a los que hizo daño, y que eso le hizo sentirse mejor. Así, le propone hacer una lista de todos aquellos a los que ha hecho mal para poder purgar sus pecados y así sentirse mejor consigo mismo. Irá a ver a Diane, a Princess Carolyn, a su antigua asesora de imagen, a Todd y, finalmente, a la joven adolescente a con la que se besó, que está ya en la universidad. Se disculpa, pero no el perdón no llega: *“You can’t be here. I don’t want you to be here. I was seventeen. I didn’t know any better. You need to leave.”* La visión que ofrece la serie, como vemos, está muy alejada de la del catolicismo. En ese segundo capítulo también encontramos el motivo del **pacto con el diablo**. BoJack se presenta en casa de Sarah Lynn y le ofrece una fiesta épica, a pesar de que lleva nueve meses sobria. Sin necesidad de convencerla, Sarah Lynn le vende su alma a BoJack, que será su diablo particular. Beberán y tomarán droga sin parar. A petición de Sarah Lynn acabarán esnifando heroína. Al final del episodio, Sarah Lynn muere de sobredosis.

En el tercer capítulo analizado encontramos otro motivo recurrente en las series analizadas, el del **triángulo amoroso** que forman aquí los personajes de Mr. Peannutbutter, su novia Pickles y Diane, su exnovia. Mr. Peannutbutter y Diane se están viendo a escondidas. Aunque quiere confesarle a su novia lo que sucede, su cobardía y su afán por quedar bien se lo impiden, y decide pedirle matrimonio de rodillas, por lo que esa **pedida de mano** es también un motivo del último episodio analizado. El otro motivo que aparece es el del **sacrificio del hijo**, cuando Todd decide matar al robot que ha creado,

que le llama “padre”, a causa de una polémica que se crea con el robot, al que se le acusa de acosador, y que es una parodia y una reflexión de las *fake news*, del poder de los medios de comunicación y de todo el movimiento feminista del #Metoo²¹².

Al igual que los motivos de acción, los motivos simbólicos y alegóricos que hemos encontrado no tienen una línea común en los tres capítulos analizados, pero sí que son algunos de los más recurrentes en las series analizadas. En cuanto a los motivos alegóricos, encontramos dos clásicos que explican perfectamente el significado de un motivo alegórico, ya que en ambos podemos adivinar de inmediato el significado solo con verlos. El primero, en el segundo episodio, es el del **calendario**, en casa de Sarah Lynn, cuando tacha los días en los que ha estado sobria, para simbolizar el paso del tiempo. Cuando BoJack la llama y acepta su propuesta, Sarah Lynn tira enseguida el calendario a la basura. El calendario, “símbolo de la muerte y del renacimiento (Chevalier, Gheerbrant, 1988: 236)”, es ambas cosas para ella. En el calendario está describiendo su renacimiento, y al lanzarlo firma su sentencia de muerte. Todo su esfuerzo ha sido en vano: el diablo siempre tiene una oferta irrechazable. El otro, en el tercer capítulo, es el del **maquillaje**, para simbolizar la hipocresía que rige en la sociedad. BoJack va al plató para la entrevista donde encuentra a una Gina a la que están maquillando²¹³. Allí, sin cámaras, le explica todo el daño que le ha hecho, que no quiere saber nada de él, pero quiere que desmientan todo. Le ha costado demasiado que su carrera despegue como para que una polémica lo estropee todo: “*I don’t want you to be what I get questions for the rest of my life. I never wanna think about you again.*” En cuanto llega la entrevistadora y empieza la entrevista, se comporta con él de manera cómplice, ríe, le da un beso y confirma que tiene una relación.

Los motivos simbólicos que hemos encontrado son pocos, pero tienen una fuerte carga simbólica en la narración. En el segundo episodio, Sarah Lynn consigue por fin ir al observatorio a ver las **estrellas**. Allí, BoJack y ella hablan de sus fantasmas, aunque la opinión de él es más positiva que nunca. Ambos van drogados, y él le habla de quiénes

²¹² Es un robot sexual que no hace más que repetir frases sin sentido de contenido sexual. Así pues, una trabajadora lo denuncia por acoso, y empiezan a surgir más casos falsos sobre el acoso del robot. El tema se magnifica a través de la prensa y sirve para que más mujeres denuncien el acoso que sienten. Vemos como un ejecutivo de una gran network lo quiere contratar ya que cumple el perfil. Todd le dice que es un acosador: “*He learnt the lesson*”. La serie se atreve a parodiar la mayor polémica en Hollywood en lo que va de siglo.

²¹³ BoJack le pregunta si está bien: “*Yeah, make up cover your bruises.*”

son: “*We are not doomed. In the great grand scheme of things, we’re just tiny species that will one day be forgotten. It doesn’t matter what we did in the past, or the legacy, the only thing that matters is now.*” Cuando acaba de hablar, se da cuenta de que Sarah Lynn muere. Si tenemos en cuenta que las estrellas remiten a la idea del destino (Cirlot, 1997: 139), y que Sarah Lynn llevaba todo el capítulo intentando ir al observatorio, podríamos pensar que su destino la llevaría a morir allí. En el último capítulo os volvemos a encontrar con el **árbol**, símbolo que ampliaremos cuando pongamos los análisis en común, el lugar al que Todd, que dice que es su lugar favorito lleva a su Frankenstein particular para matarlo.



Todd acaba de sacrificar a su creación bajo un árbol (5X12). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/80200253?trackId=13752289&tctx=0%2C11%2C8df97dfe-2798-41ad-9899-7c5308442ef4-10006824%2C%2C>

Los motivos caracterizadores principales de la serie son aquellos que tienen que ver con las adicciones del protagonista (las pastillas, las latas de cerveza, las botellas de alcohol, la cocaína o la heroína; los que guarda relación con el tema de la meta-televisión (los focos, los periodistas, las cámaras, los paparzzi); el DVD y la televisión, para profundizar en esa nostalgia por el pasado; y otros de carácter paródico, como la gabardina raída y el sombrero, motivo característico de la figura del detective (en el segundo episodio, BoJack y Sarah Lynn van vestidos así cuando espían a la adolescente con la que BoJack casi se acuesta, y en el tercer capítulo analizado, BoJack es el protagonista de una serie y tiene el papel de detective, por lo que va vestido así); el puro y el billete de dólar para caracterizar a un millonario; o las zanahorias, que es lo que

compra para comer BoJack en el primer episodio (recordemos que es un caballo antropomórfico).

5.4. Argumentos

A tenor de lo que hemos visto en los tres capítulos analizados, el argumento principal de la serie es de “**el autoconocimiento**”, y cada uno de los tres capítulos parecen episodios concretos en lo que es un tortuoso y largo camino, el de la búsqueda interior de BoJack Horseman, que es diferente a la de otros personajes de la *Quality TV* como Don Draper o Tony Soprano, que se pasan la vida buscándose. BoJack sabe quién es, pero necesita aceptarse para poder reconocerse y poder vivir en paz consigo mismo²¹⁴. El lado dramático de esta comedia, muy crudo, es precisamente esta búsqueda constante, que confirma la sentencia de Balló y Pérez de que el drama más inesperado se da en estas historias (Balló; Pérez, 1995: 241).” Nos encontramos, eso sí, ante un autoconocimiento que es mucho más figurado que el de Edipo, que parte casi de una investigación policíaca (Balló; Pérez, 1995: 241), ya que realmente no se conoce. En BoJack se combinan, por un lado, el narcisismo y la autocomplacencia, y por otro una insatisfacción crónica, lo que desemboca en un personaje autodestructivo que, aunque se conoce, no sabe si se quiere o si se odia. Se trata de alguien que, aunque no lo veamos en los capítulos analizados, tuvo una infancia muy complicada, por lo que arrastrará traumas en la vida adulta. En el primer episodio nos encontramos a un BoJack en plena crisis existencial, preocupado por dejar un legado en el mundo, por lo que quiere escribir sus memorias, en lo que está siendo un proceso para saber más sobre sí mismo. En el segundo, ha relanzado su carrera y ha estado a punto de ser nominado a un Oscar. En el tercero, es el protagonista de una serie muy famosa. Aun así, su crisis existencial sigue. Al final, no importaba ni el pasado ni el futuro²¹⁵, sino un presente en el que el viaje que está realizando, no para conocerse, sino para acesarse, está resultando tortuoso.

En el segundo capítulo analizado, además de otro episodio más del arco argumental de la serie sobre el autoconocimiento, encontramos que la trama del capítulo, en la que vemos la espiral de alcoholismo y drogadicción de BoJack y Sarah Lynn, con un inicio y un fin, se basa en otras dos líneas argumentales distintas. La principal es la de

²¹⁴ La última frase que le dice a Diane es edípica: “*What if I get sober and I’m still the same awful person?*”

²¹⁵ Él mismo se lo dice a Sarah Lynn: “*It doesn’t matter what we did in the past, or the legacy, the only thing that matters is now*”.

“**el descenso al Infierno**”, además del del autoconocimiento, como ya hemos explicado, y el de la odisea. BoJack y Sarah Lynn, un par de juguetes rotos por la cruel maquinaria de Hollywood, cuya fama no les deja hacer una vida normal, deciden beber y drogarse juntos²¹⁶ mientras recuerdan un pasado mejor. Además, Sarah Lynn le propone enfrentarse a todas esas personas que hacen que se sienta culpable y pedirles perdón, y acaban yendo a Ohio a visitar a la joven que es responsable del mayor trauma de BoJack. No es solo un descenso a los infiernos por la espiral de autodecadencia en la que se han metido, sino que es también un viaje a los infiernos espiritual para BoJack, en el que debe enfrentarse a sus mayores fantasmas con el fin, no de salvar a Eurice como Orfeo, sino para salvarse a sí mismo. Si para los dos, pero especialmente para BoJack el argumento bebe del descenso a los infiernos, por lo que hace a Sarah Lynn lo hace del de “**la vuelta al hogar**”. Desde el primer momento, intenta ir al observatorio de Los Ángeles, a disfrutar del edificio y ver las estrellas, pero BoJack siempre acaba haciendo lo que quiere. Finalmente, los dos están en un hotel de carretera y ven como ella acaba de ganar un Oscar a la mejor canción. Ni siquiera recordaba estar nominada. Allí afloran todos los fantasmas que intentaba ahogar en alcohol: “*I should have been there. I just have won an Oscar and I don’t like anything about me. None of this is me. These boobs aren’t me (...). I don’t know what to do. Am I doomed? Are we doomed? Are we all doomed?*” BoJack, que intenta ser cabal por primera vez en todo el episodio, la lleva al observatorio, lo que le lleva pidiendo en todo lo que dura su aventura, para calmarla. Al final, Sarah Lynn, aunque no sea su hogar, contempla la inmensidad del universo e imagina la vida que podría haber llevado (“*This building is amazing. It’s a dome. I wanna be an architect.*”), y olvidarse de su infelicidad. Será allí, en su Ítaca particular, donde el diablo se cobre su alma y muera de sobredosis

5.5. *Loci*

Sin duda, el principal *locus* de la serie es **Hollywood**, que suele aparecer en la mayoría de las ficciones estadounidenses que reflexionan sobre la industria, ya sea del cine o de la televisión. Y la visión que da la serie es cuanto menos amarga. Primero, es un lugar en el que el peso de la fama impide actuar a las personas con normalidad, y les impide ser felices, como se puede comprobar con Sarah Lynn; segundo, es un lugar lleno

²¹⁶ El argumento del capítulo puede recordar un poco al de *Miedo y asco en Las Vegas* (T. Gilliam, 1998), una recreación del descenso al Infierno.

de hipocresía, ficticio. No solo se crean las ficciones que se venden como tal, sino ficciones que se venden como realidades, como vemos en la entrevista con Gina y BoJack (algo que nos puede hacer reflexionar sobre la ficción y la no-ficción o facción); tercero, es un lugar superficial, donde lo que más importa es el físico (“*Do you think I’m getting chubby?*” “*It’s OK. You’re thin*”); y cuarto, es un lugar donde importa más la opinión que tienen de ti que lo que verdaderamente eres, como bien dice BoJack en el primer capítulo. Hollywood, la meca del cine y lugar presente en el imaginario colectivo contemporáneo occidental desde hace casi cien años, con el que sueña cualquier aspirante dedicarse al mundo del cine, es pesadilla para los que allí viven, incluso aunque tengan éxito (BoJack consigue que su carrera se relance; Sarah Lynn gana un Oscar; la carrera de Gina despegas). Así, según la visión que da la serie, la fábrica de sueños que es Hollywood es una pesadilla para aquellos que los fabrican. El brillo que desprenden los focos esconde todas las miserias que hay en el interior. Se trata, por lo tanto, de un *locus* simbólico.

Los otros dos *loci* que encontramos en la serie son simbólicos. En el segundo episodio, el inicio está muy alejado de lo que vamos a ver en los siguientes minutos, ya que presenta a Sarah Lynn despertando en su casa, tras nueve meses sobria, en lo que es claramente un *locus amoenus*. Es una mansión preciosa, todo color rosa, con un jardín verde y resplandeciente, lleno de árboles y de flores. La perfección del lugar se transmite a Sarah Lynn, a la que vemos extremadamente feliz: “*Good morning, morning. Good morning, sun. Good morning, tree. The flowers make my feelings dance!*” Antes de que BoJack la llame y le venda su alma, hay algo que hace saltar por los aires el *locus amoenus* y la felicidad de Sarah Lynn: la presencia de paparazzi, que arruinan completamente su paz interior. Cuando aparecen ellos el sol no es tan brillante, los árboles no son tan verdes y la mansión deja de ser tan bonita. A nuestro juicio, este *locus amoenus* representa el verdadero interior de Sarah Lynn, una persona noble y llena de vitalidad cuya vida ha sido arruinada por ser una niña explotada, alguien que crece bajo el peso de la fama y a la que no le dejan hacer una vida normal, y alguien que crece con una figura como BoJack, que solo se acuerda de ella cuando la necesita. Lo que se inicia en un lugar idílico acaba en una muerte por sobredosis.

El tercer capítulo finaliza con Diane volviendo de dejar a BoJack en el centro de desintoxicación, conduciendo por una **carretera** que no sabemos dónde termina, pero sí que dejamos a Diane en un túnel. Si bien la carretera de la vida es una metáfora muy utilizada, sus significados pueden ser múltiples, aunque el que desemboque en un túnel

puede ser símbolo de la situación vital de Diane en el momento: separada de su novio, harta de su trabajo, con su mejor amigo en una crisis de intoxicación. Vive también una crisis existencial. El **túnel**, una construcción humana que podemos asimilar con la cueva, es el lugar al que Diane se mete antes del fundido a negro final que, recordamos, no acaba la serie sino la temporada, y que cómo decíamos da pie a diversas interpretaciones. La cueva o la abertura en la montaña, como es el túnel con el que tratamos, ha tenido siempre un significado místico, asociado a lo femenino, “donde lo numinoso se produce o puede recibir acogida (Cirlot, 1997: 161)”. A partir de aquí podríamos suponer que la crisis existencial de Diane, que la tiene en la oscuridad, pueda encontrar allí dentro una revelación.

En cuanto a *loci* caracterizadores, los más destacados que encontramos es la mansión aislada de BoJack; el plató en el que lo entrevistan en el tercer capítulo y la clínica de rehabilitación en el que lo dejamos, no ya para curar sus adicciones, sino para aceptarse a sí mismo.

5.6. Personajes, figuras y figuras míticas

BoJack Horseman es un personaje que rompe los esquemas, ya que se trata de un personaje protagonista de una comedia de animación dramática (y aunque una de las características principales de la *Quality TV* es que es híbrida, es algo poco común), que ni siquiera es un ser humano, sino un caballo, y es uno de los **personajes tipo** más trabajados de los que hemos analizado. Pese a que nuestro análisis conste de solo tres capítulos que no llegan a la media hora cada uno, es posible observar una gran cantidad de matices y contradicciones del personaje de las que ya hemos ido hablando a lo largo del análisis: es un ser con un ego enorme (“*We’re talking about me*”) lleno de inseguridades; un ser que se siente solo (“*I’ve never felt so alone*”) y a la vez quiere aislarse de todo el mundo; un ser anclado al pasado y preocupado por el futuro que se olvida del día a día; un ser que ha cometido tantos errores que vive consumido por el remordimiento por el mal causado, de manera que no puede más que odiarse a sí mismo; un ser lleno de adicciones que le sirven como excusa para justificar ese odio hacia su persona, así como un comportamiento errático que no le gusta nada; un ser incapaz de comprometerse con nadie ya que no es capaz ni de hacerse cargo de sí mismo (“*I can’t even be responsible for my own breakfast*”); un caballo con el que el ser humano se puede reconocer, ya que en algunos de los problemas, algunas de las situaciones, y algunos de

los miedos de BoJack, cualquiera puede sentirse identificado, lo que lo convierte en un **antihéroe**.

La principal figura que hemos encontrado, como ya hemos dicho, es la del **narcisista**, que encarna BoJack Horseman. Un narcisista inseguro y que se odia a sí mismo, pero narcisista, al fin y al cabo. Si Narciso se volvía loco al observar su propio reflejo, BoJack lo hace al contemplarse a sí mismo en el pasado. Este narcisismo, del que no encontramos rastro en el último episodio, y que es mucho más fuerte en el inicio de la serie, se observa muy claramente en una escena cómica del episodio piloto: en una *flashback*, vemos que está teniendo sexo con una chica mientras ve uno de los capítulos de su serie. La chica y su placer no le pueden importar menos, él se centra en su propio placer. Llega al clímax en el momento en que en el episodio hay un gag suyo con el que ríe el público. Lo que diferencia a BoJack de otros personajes narcisistas es que, en su caso, este narcisismo es una parte más de su compleja personalidad. Viendo la evolución del personaje en los tres capítulos analizados, podríamos decir que sus fantasmas evolucionan más que su narcisismo.



BoJack ve un capítulo de su serie mientras mantiene relaciones sexuales (1X01). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/70298930?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C8df97dfe-2798-41ad-9899-7c5308442ef4-10006824%2C%2C>

Otra figura que recurrente que hallamos aquí es la del **eterno adolescente**, representado en la figura de Mr. Peannutbutter. Es alguien de la edad de BoJack (entre cuarenta y cincuenta), que sigue viviendo, comportándose y vistiendo como si fuera un adolescente. Pese al desprecio de BoJack se muestra siempre alegre y risueño, evita el

conflicto en todo momento y vive en una burbuja para evitar sentir algo que no sea positivo. En el tercer episodio analizado le es infiel a su novia Pickles con Diane, que es su ex, y como es incapaz de ser sincero con ella porque no quiere dar nunca malas noticias, le pide a la propia Diane que lo haga. Ella, que es el personaje más sensato de la serie, rechaza la propuesta, aunque Mr. Peannutbutter parece no quedar conforme: *“I’m sorry if you feel like that all the time, but I don’t, and now for the first time ever I do and I don’t know what to do with this feeling”*). Finalmente, se decide a confesarle la verdad a su pareja en una cena, aunque esta se muestra tan encantadora que es incapaz de comportarse como un adulto y le acaba pidiendo matrimonio. Por cierto, en este triángulo amoroso encontramos otras tres figuras recurrentes más: Mr. Peannutbutter es **el infiel**, Diane **la amante** y Pickles **la cornuda**.

En el segundo episodio encontramos una figura que surge de la vida real, y que es propia de aquellos relatos que reflexionan sobre la ficción. Sarah Lynn es un **juguete roto**, uno de esos adultos que fueron estrellas de niños, cuando eran explotados (en el mayor de los casos por unos padres que se hacían millonarios a su costa), lo que hizo que no tuvieran una infancia feliz. Además, al llegar a adultos, su carrera no cumple las expectativas, lo que les deja lleno de traumas y trastornos psicológicos. En la mayoría de los casos, arrastran problemas de drogas y de alcohol. Los ejemplos en la vida real son numerosos: Macaulay Culkin, Lindsay Lohan o Harry Joel Osment, entre muchos otros.

La última figura que encontramos es la del **androide**, esa revisión de la figura del hombre artificial, que en la serie se presenta de una forma totalmente paródica. El robot que creó Todd²¹⁷ es el CEO de la compañía que produce la serie de BoJack. Aunque no dice más que cuatro frases, consigue llegar a un puesto de responsabilidad, en una crítica que desmitifica a quienes ocupan estos puestos. Es un robot muy alejado de los androides de la ciencia ficción actual, sino una parodia más cercana al Robot Emilio.

²¹⁷ Todd, que es asexual, crea el robot para poder complacer sexualmente a una chica de la que está enamorado, y que sí que siente deseos sexuales. El resultado final es espantoso: una cafetera como cabeza, un palo de fregona como brazo y un vibrador como pene.

5.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *BoJack Horseman: The BoJack Horseman Story, Chapter One*

Fecha de estreno: 22/08/2014

Temas

- Tema principal: La búsqueda personal
- Temas secundarios: La meta-televisión; El alcoholismo; La nostalgia por el pasado; El legado personal; El ascenso y la caída

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción:
 - Alegóricos:
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: Zanahorias; Cervezas; El DVD
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El autoconocimiento – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: Hollywood
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La mansión

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje:
 - BoJack Horseman: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - BoJack Horseman: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos:
 - BoJack Horsmean: El narcisista
 - Mr. Peannutbutter: El eterno adolescente

II. Nudo

Capítulo: 3X11 – *That's Too Much, Man!*

Fecha de estreno: 22/07/2016

Temas

- Tema principal: La nostalgia por el pasado
- Temas secundarios: El alcoholismo y la drogadicción (el descenso al infierno); El precio de la fama; El remordimiento por el mal causado; El legado personal;

Motivos

1. Motivos temáticos

- Acción: El pecado y el perdón; El pacto con el diablo
 - Alegórico: El calendario
 - Simbólico: Las estrellas
2. Motivos caracterizadores: Los paparazzi; Las cámaras; Las botellas de alcohol; Las drogas; El DVD; El sombrero y la gabardina raída
 3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El descenso a los infiernos – Argumento principal
- La vuelta al hogar – Argumento secundario
- El autoconocimiento – Argumento secundario

Loci

- Simbólico: El *locus amoenus*; Hollywood
- Alegórico:
- Caracterizadores: La mansión

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje:
 - BoJack Horseman: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - BoJack Horseman: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos:
 - BoJack Horseman: El narcisista
 - Sarah Lynn: El juguete roto

III. Desenlace

Capítulo: 5X12 – *The Stopped Show*

Fecha de estreno: 14/09/2018

Temas

- Tema principal: La búsqueda personal
- Temas secundarios: El alcoholismo y la drogadicción; El precio de la fama; El remordimiento por el mal causado; La metatelevisión; El poder de los medios de comunicación; La vida artificial

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La pedida de mano; El sacrificio del hijo; El triángulo amoroso
 - Alegórico: El maquillaje
 - Simbólico: El árbol
2. Motivos caracterizadores: El sombrero y la gabardina raída; Los focos y el plató; La limusina, el puro y el billete de dólar; Las pastillas
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El autoconocimiento – Argumento principal

Loci

- Simbólico: El túnel; La carretera; Hollywood
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La clínica de rehabilitación; El plató de TV

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje:
 - BoJack Horseman: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - BoJack Horseman: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos:
 - Mr. Peanutbutter: El infiel / El eterno adolescente
 - Robot: El androide
 - Pickles: La cornuda
 - Diane: La amante

6. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *PEEP SHOW*: PODRÍA SER PEOR

Muestra:

- Introducción: 1X01 – *Warring Factions*
- Nudo: 4X06 – *Wedding*
- Desenlace: 9X06 – *Are We Going to Be Alright?*



Imagen extraída de <http://www.wow247.co.uk/2015/11/03/peep-show-trailer-promises-a-messy-exit-for-mark-and-jez/>

6.1.- Ficha introductoria

Título de la serie: *Peep Show*

Género: Comedia social

Canal o plataforma de emisión: Channel 4

Años de emisión: 2003 - 2015

Temporadas: 9

Capítulos emitidos: 54

Creadores: Andrew O'Connor; Jesse Armstrong; Sam Bain

Personajes principales: Mark Corrigan (David Mitchell); Jeremy “Jez” Usborne (Robert Webb); Super Hans (Matt King); Sophie Chapman (Olivia Colman)

Sinopsis: Mark y Jez son dos treintañeros muy diferentes entre ellos, pero que coinciden en su incapacidad para encajar en una sociedad que funciona a un ritmo muy diferente al suyo. Mark es socialmente torpe e incapaz de relacionarse con las mujeres y Jez es un

eterno adolescente que no puede ni quiere madurar. Aunque viven juntos y se presentan como mejores amigos, no se aguantan, y siguen juntos porque no les queda otra.

6.2. Temas

Esta comedia británica tiene como tema principal **la fraternidad**, a la que se le da un tratamiento en clave paródica, pero mucho más cercano a la realidad que el de las grandes epopeyas, donde esta fraternidad se da de una manera heroica. Mark y Jez, son la pareja protagonista de la serie (en todos los planos, o bien aparece uno de los dos o bien la escena se ve desde su punto de vista), dos jóvenes que a lo largo de la serie van más o menos de la treintena a la cuarentena (la serie se cierra con los cuarenta de Jez) y que comparten piso en Londres, una ciudad que se retrata, de manera humorística, en decadencia. La amistad entre ellos, que sufre de altibajos constantes, en una relación de amor odio, de tiranteces, de traiciones y perdones constantes, se puede resumir en que se soportan porque no les queda más remedio.

Desde el inicio vemos que la fraternidad es un tema que *Peep Show* retuerce al límite. Tanto Mark como Jez quieren conquistar a Toni, su vecina. Mark intenta flirtear con ella en su casa, pero sus habilidades sociales y amorosas son tan desastrosas, que solo consigue salir de la situación en la que se ha metido llevándola a la habitación de Jez y poniéndole una maqueta que han grabado. Ambos se ríen de Jez, que los descubre y se marcha ofendido (“*You humiliate your best friend*”, dice Mark para sí mismo en voz en off, recurso característico de la serie). Aunque Mark se disculpa, Jez no le perdona. Eso sí, ni se plantea no seguir compartiendo piso con él. Para vengarse, llena su cama con ketchup y escribe “JUDAS” con bacon, lo que hace que empiecen a echarse las verdades a la cara. Jez lo llama pijo por plancharse los calcetines. Amenazan con pegarse, y en la siguiente escena, en la que ambos esperan para entrar a una fiesta en casa de la vecina, aunque sabemos que la rabia mutua sigue existiendo, hablan como si todo estuviera bien: “*I’m glad we cleared the air*”. Su amistad no está basada en un vínculo irrompible, ni en el respeto y el cariño entre el uno y el otro. Se basa en que, a su manera, los dos son un completo desastre en el mundo adulto (Jez por ser un eterno adolescente incapaz de asumir que es un adulto, y Mark por tener unas carencias sociales que le impiden relacionarse con los demás, así que resultan antagónicos) y no se tienen más que el uno al otro, por lo que no les queda más remedio que llevarse bien, lo que queda de manifiesto en el segundo episodio.

Es el día de la boda de Mark y este va a casarse con Sophie, aunque no quiere hacerlo, ya que no está enamorado de ella, pero su cobardía es tan grande que ha ido posponiendo tanto la decisión de cancelar la boda que ha llegado el día. Aunque sabe que no lo va a hacer, sigue engañándose a sí mismo. Jez se muestra preocupado e intenta convencerlo de que no lo haga si no está seguro... ya que no quiere quedarse solo y tener que ocuparse del piso sin ayuda: *“We both know you aren't gonna marry Sophie today. It's making you tense, nervous and unhappy (...). What happens with me? Am I gonna live here like on my own? Who's gonna do the forms for like the TV and the gas and the water? Me? None of this works!”* La mayor preocupación de Mark relacionada con Jez es su discurso como padrino. Jez demuestra su egoísmo en este aspecto al decirle que el discurso lo ha descargado de Internet. Justo cuando llegan a la Iglesia, Mark le dice que no encuentra una razón de peso para cancelar la boda, por lo que Jez quema todas sus naves:

Jez: I know a reason.

Mark: What? Did you get off with her?

Jez: What?! No! But you have to promise you won't get mad.

Mark: I promise.

Jez: OK. Well, actually, I did get off with her.

Mark: What? You're kidding? You're my best friend and you copped off with my fiancée? This is the perfect excuse. Why the hell didn't you tell me about this earlier?

Jez: I thought you were going to be angry.

Mark: I am angry, very angry, but also, I'm incredibly relieved. It's difficult to express both emotions at once. You shitty, faithless, backstabbing beauty.

Esta conversación resume perfectamente la relación entre ambos y cómo funciona la fraternidad. Aunque Mark ya tiene su excusa, la madre de Sophie lo convence de que eso fue una tontería y de que no es razón suficiente para cancelar la boda. Ya dentro de la Iglesia, suben a la parte de arriba, desde donde ven llegar a los invitados. Ven también como entra Sophie y todos los esperan. Se juega a cara o cruz que hacer, y al final decide bajar. Sophie se da cuenta de que Mark no quiere casarse, y le pregunta varias veces si está seguro. Al final, dice que sí, pero ya en el coche, por un comentario que le hace, Sophie sale llorando y pidiendo el divorcio. Jez entra al coche y le pregunta si quiere un

poco de compañía. Se echan diferentes cosas en cara, pero al final los dos sonríen. No les queda otra, solo se tienen el uno al otro.

En el último episodio la tónica se mantiene. A causa de su cuarenta cumpleaños Jez está deprimido, y Mark busca una tarjeta que le recuerde la cifra: “*I’m gonna make Jeremy turn forty whether he likes it or not*”. Cuando llega a su puesto de trabajo (que ahora es un banco) su jefe le informa que lo van a despedir, ya que un amigo suyo, Jez, ha puesto una queja ya que Mark le ha firmado una hipoteca por una cantidad muy elevada, a pesar de que está mentalmente incapacitado²¹⁸. Cuando vuelve a casa, Mark despierta a Jez: “*I just want you to let you know that I’m gonna punch you on the nose*”. Le da un puñetazo y Jez responde: “*We don’t hit, that’s the rule*”. Jez es consciente de que ha cruzado la línea e intenta ganarse el perdón de Mark de la única manera que podría. April, la chica de la que Mark esta ahora enamorado, se va a ir con Angus, su pareja, a un crucero por Grecia. Jez secuestra a Angus y le envía un mensaje con su móvil a April diciéndole que no la quiere. En un final cómico típico de las comedias de enredo, Jez lleva al secuestrado a su casa cuando empiezan a llegar los invitados a su fiesta de cumpleaños. Se reúnen todos en la habitación y Mark hace un pequeño discurso.

Mark: *He’s not a great man. He’s not a wise man. But he’s a nice man. And I like... him.*

Jeez: *We’re a gang the two of us. The brain and the funny one. The boring and the handsome one.*

Mark: *At the end of the day we’ve been together for a long for shit long and it’s been... alright.*

Cuando todos aplauden Angus huye, April se da cuenta de lo que han hecho y deja a Mark con un palmo de narices. Todos se van y quedan ellos dos solos, viendo la tele. En una conversación que parece trivial, hablan de cómo se matarían el uno al otro. “*Oh! We love each other really*”, dice Jeez. La voz en off de Mark cierra la serie: “*I simply must get rid of him*”. Reiteramos la idea de que su fraternidad se basa en aguantarse el

²¹⁸ Al final de la temporada anterior, Jez y Mark tienen la discusión más fuerte en toda la serie, ya que Jez está enamorado de Dobby, la pareja de Mark. Aunque Mark quiere pedirle matrimonio el hace todo lo posible por boicotarlo, por lo que Dobby lo dejará. Al empezar la última temporada, después de nueve meses sin hablarse, hacen las paces y Jez convence a Mark de que le firme una hipoteca en el trabajo que acaba de conseguir. Aunque sabe que es ilegal, lo hace. Cuando Jez no puede afrontar los pagos utiliza a Mark como escudo para evitar dar la cara.

uno al otro a pesar de los miles de problemas que han tenido entre ambos. Como decía Mark, han estado muchísimo tiempo juntos y al final, podía haber sido peor. Se critica muy claramente el conformismo de aquellos que no van a por más por esa simple razón.

Además, encontramos otros dos temas que surgen de la temática del amor, que la serie trata de una manera muy humorística. En los tres capítulos analizados, especialmente con el personaje de Mark, aparece el tema del **amor pasajero**. Mark, un ser conformista y con nulas habilidades sociales, se enamora (o eso cree) de cada chica con la que tiene un mínimo de contacto. Su objetivo no es acostarse con ella, sino una vida entera en común. En una de las primeras escenas, Mark demuestra su dificultad para relacionarse con mujeres de una manera desternillante, intentando entablar una conversación con Toni, su vecina, a la que ha invitado a su casa para darle unos cereales que no ha podido comprar en el supermercado.

Mark: *I got a sister. She's a lawyer. What about yours?*

Toni: *Not much. She's got leukaemia.*

Voz en off de Mark (para él mismo): *That's what you get for trying to flirt.*

Mark: *At least it's not cancer.*

Toni: *It's a form of cancer.*

Mark: *That's terrible, my grand died of cancer.*

Esta conversación será la que lo llevó a humillar a Jez, que quiere acosarse también con Toni, delante de ella. Tras intentar insinuarse de manera muy torpe en la fiesta, y de que ella lo rechazará sin contemplaciones, Mark volverá al día siguiente a coger el autobús para a trabajar, donde verá a Sophie, su compañera de trabajo, menos atractiva y su juicio más accesible para él, con quien coincide siempre. Allí, asume sus posibilidades: “*Yeah. That's the way. She's the one. Toni is Russia... Sophie is Poland*²¹⁹”. En el segundo episodio analizado, cuando Mark se casa (hablaremos ahora del amor eterno), hace una breve parada en una cafetería antes de ir a la iglesia, pensando en alguna excusa para poder cancelar la boda, ve a una camarera que lee una biografía de Churchill y decide en medio segundo que está enamorado. En voz en off dice que es la mujer perfecta para él.

²¹⁹ El personaje de Mark está obsesionado con las batallas históricas, por lo que casi siempre hace alguna referencia. Compara a Toni con Rusia, al ser inconquistable y a Sophie con Polonia, ya que está a su alcance. Una vez más, vuelve a ser un conformista.

Camarera: *Do you want anything?*

Mark: *A filtered coffee, please.*

Camarera: *Anything else?*

Mark. *Yes... will you marry me? You probably don't want it, just wanted to double-check. No biggie.*

En el capítulo final, lo veremos enamorado de otra chica, April²²⁰, con la que mantuvo relaciones sexuales un par de veces en el pasado, y con la que quiere estar toda la vida: *"I know I'm not perfect. In fact, I'm not even probably average. But I really, really like you. I love you."*

El segundo episodio analizado es una vuelta de tuerca al tema del **amor eterno**, y a la visión idealizada que le dan los mitos grecolatinos, las epopeyas o novelas del romanticismo (Ulises y Penélope; Píramo y Tisbe; El Cid y Jimena, etc.), la serie lo trata con un tema que va en consonancia con la actitud conformista de los personajes. El argumento del segundo personaje gira en torno al día de la boda de Mark y cómo es incapaz de negarse para hacerlo. Para él, la boda es una tortura²²¹, ya que no está enamorado, pero no está convencido del todo de no hacerlo porque teme quedarse solo. Mark teme la reacción de Sophie, que tiene una fuerte personalidad, y especialmente de su padre: *"I'm not marrying out of spite, I'm marrying out of fear"*. En la Iglesia, está con Jez arriba del todo viendo como llegan los invitados. Mark le pide que envíe a todos un mensaje de móvil diciendo que tiene una enfermedad muy grave y que en dos semanas se casará, y ya decidirá qué hará. Jez le dice que tiene que bajar urgentemente porque necesita ir a orinar. Mark le dice que ni se le ocurra, que tendrá que ir abajo él también. Y le pide (le ordena) que se mee encima. Jez le hace caso a desgana, pero sale una cantidad tan grande que se filtra por el suelo y empieza a caerle a los invitados, que giran el cuello hacia su posición. A Mark no le queda más remedio que bajar.

Sophie: *Mark, are you sure?*

Mark: *Of course I want to do it.*

Sophie: *You were hiding.*

Mark: *It was a surprise.*

²²⁰ La conoció en la universidad, en un capítulo en el que fingía ser estudiante de historia.

²²¹ *"OK. Here we go. Wedding day. I'm heading for a wedding. How do I feel? Empty? Check. Alone? Check. Scared? Check. Just another ordinary day."*

Cuando el cura pregunta si alguien tiene algún impedimento para impedir el matrimonio, Mark mira suplicante a los invitados, pero no llega el *deus ex machina*. Sophie llora de manera muy dramática. Y cuando da el “sí, quiero” piensa para sí: “*That’s all. I’ve ruined my life. You only get one life and I’ve ruined mine.*” Cuando Sophie también acepta, el cura proclama su matrimonio y pide que se besen. Lo hacen en la mejilla, con desgana. Lo que es el símbolo del amor eterno queda roza aquí el patetismo. Ya en el coche, Mark le dice a Sophie que ya ha pasado el mal trago. Le pide al chófer que pare el coche y le dice que se van a divorciar. Sale llorando y gritando: “*He’s horrible!*”. En un mundo de perdedores y de conformistas, el amor eterno, si existe, es lo más parecido a esto.

Por último, en el tercer capítulo analizado aparece el tema del **paso del tiempo**, del que hablaremos un poco más en detalle en el apartado de los argumentos.

6.3. Motivos

En su mayoría, los motivos de acción que encontramos están ligados a los temas que hemos descrito en el anterior punto. El **triángulo amoroso** es un motivo que encontramos de manera reiterada en los tres capítulos con distintos protagonistas: en el primero se trata de Toni, Mark y Jez; en el segundo episodio, Sophie, Mark y Jez; y en el tercero encontramos dos: Jez, Joe y Megan²²², por un lado, y Mark, April y Angus, por el otro. Nótese que ninguno de los tres son triángulos donde haya grandes pasiones, celos o romances. En el primero, no pasa nada entre Toni y ninguno de los dos (de hecho, al final del episodio se va con otro chico); en el segundo, Jez se besó con la novia de Mark, y es la excusa perfecta para intentar cancelar la boda; el de Jez es rocambolesco, por lo explicado en el pie de página, y el de Mark es quijotesco. Otro motivo de acción que aparece en los tres episodios analizados es el de la **traición**, que se da de manera constante entre Jez y Mark en una u otra dirección. En el primer capítulo (en una de las primeras escenas), Mark traiciona a Jez burlándose de su música para intentar conquistar a su vecina, y acabar así con las esperanzas de Jez; en el segundo, Jez explica que besó a su prometida; y en el tercero, Jez provoca el despido de Mark para evitar pagar su hipoteca. La traición tampoco tiene un componente como en otras de las ficciones analizadas,

²²² Jez se acuesta con Megan, una joven que sale con Joe. En lo que es una sorpresa hasta para él, Joe y Jez se atraen mutuamente. Joe, que era el cornudo, deja a Megan (la infiel) para irse con Jez (el amante), en lo que es una revisión completa del tradicional triángulo amoroso.

donde es algo imperdonable que puede acabar con una muerte, aquí es parte del día a día. Los dos lo perdonan, pero ninguno lo olvida. Por último, **la prueba de amistad** lo encontramos en el segundo y en el tercer episodio. En el segundo, Jez, que quiere hacer todo lo posible porque Mark no se case, accede a su petición de orinarse encima; en el tercero, para hacer que Mark lo perdone, decide secuestrar a Angus, la pareja de April, para así dejarle el camino libre, sin pensar en las consecuencias de lo que hace.

Por lo demás, otros motivos que aparecen son el del **ataque de ira** al final del primer episodio, cuando Mark, harto de los *chavs*, que no tendrán más de doce años, y que no paran de burlarse de él, grita y corre como un loco detrás de ellos con un palo de madera (Sophie, a la que quiere conquistar, lo está viendo desde el autobús); el del **rito del matrimonio**, que se consuma de una forma patética entre Sophie y Mark; y el de **la moneda al aire**, cuando Mark se juega así si se casa o no.

Hemos encontrado solamente un motivo simbólico y uno alegórico, ambos en el segundo episodio. El motivo alegórico son **las lágrimas** de Sophie, que expresan la profunda lástima que siente por sí misma por casarse con Mark, un hombre con el que también se casa por conformismo (“*below average*”, como él mismo se define), y que ni siquiera la quiere. El motivo simbólico es el que abre el capítulo. Mark se despierta y se mira en el **espejo**²²³ con una expresión de absoluta desgana, como si no quisiera vivir un solo segundo más. Mientras se mira, piensa en lo desgraciado que es. Aunque resulta difícil adivinar en este contexto el significado del motivo, puede ser una manera de reconocer su propio patetismo o, por el contrario, como intenta ver reflejado lo que no es para encontrar las agallas suficientes para cancelar la boda.

Los motivos caracterizadores más destacados que hemos encontrado en la serie son aquellos que sirven para explicar las pasiones de los protagonistas: la música electrónica, en el caso de Jez; y los libros y los programas de historia, en el de Mark. Además, en el primer capítulo aparece en un par de ocasiones el autobús y los *chavs*²²⁴, que sirve para describir el entorno humilde por el que se mueve Mark, y la marihuana, que fuma Jez, lo que nos da una idea de su carácter; en el segundo episodio, los trajes de

²²³ En esta serie el espejo es también un recurso técnico, ya que la serie se narra desde el punto de vista de Mark o de Jez. Así, si uno de los dos está sin la presencia del otro, la única manera de mostrar su expresión es a través de un espejo.

²²⁴ Es un término que se utiliza de manera despectiva para caracterizar a jóvenes de clase obrera, niños en ocasiones, que se comportan de manera agresiva. En el primer capítulo aparecen para aterrorizar a Mark, al que persiguen, insultan y dan patadas en la calle.

boda sirven para caracterizar a los protagonistas; y en el tercero vemos la obsesión por la juventud de Jez cuando bebe su propia orina.



Sophie al casarse (4X06). Imagen extraída de

<https://www.netflix.com/watch/70216258?trackId=13752289&tctx=0%2C5%2Cb147007b-4d11-4968-8041-1d80fefda3ce-58850782%2C%2C>

6.4. Argumentos

La principal característica de *Peep Show* respecto a la gran mayoría de las series analizadas es que, pese a que todos los capítulos guardan conexiones entre sí, y hay arcos argumentales que abarcan una temporada o más, los argumentos que se desarrollan a lo largo de un capítulo tienen una mayor importancia. Así pues, cada episodio plantea uno o dos argumentos, que la serie reinterpreta a su manera, siempre de manera humorística, que se resolverán en ese mismo episodio. Se encontraría a caballo, por tanto, entre la ficción episódica y la ficción serial.

En el primer y el tercer episodio analizados, el argumento principal es el de “**el amor volátil y cambiante**”, del que Balló y Pérez ponen como ejemplo la comedia de Shakespeare *Sueño de una noche de verano*, del que ofrecen los eslabones principales que componen la cadena argumental de la obra. Aunque los dos episodios tienen un argumento que se cierra en cada uno de ellos, a raíz también del análisis del segundo episodio, podemos hacer una lectura del arco argumental de la serie basándonos en este argumento. Salvando mucho las distancias con la comedia shakesperiana, en *Peep Show*, que podría considerarse una comedia de enredo, vemos como a lo largo de los tres capítulos analizados se reproducen numerosos líos amorosos (consumados o no consumados, ficticios o reales), en el que hay cambios de pareja y en el que nada es lo que aparenta ser (Balló; Pérez, 1995: 128): en el primer episodio Mark y Jez compiten

por acostarse con Toni, su vecina. Jez finalmente se va a la cama con la hermana de Toni, Paula, pero no se atreve a hacer nada porque cree, de manera equivocada, que tiene cáncer. Mark sigue intentándolo con Toni, que al final se va con otro. Al fracasar, lo intentará con Sophie; en el segundo episodio, Mark va a casarse con Sophie, aunque no quiere, y le pide matrimonio a una camarera que lee una biográfica de Shakespeare. Jez quiere volver con Nancy, su expareja, que finalmente no va a volver a Estados Unidos. Aparece en la boda con su otro mejor amigo, Super Hans, y se besan delante de Jez; en el capítulo que cierra la serie Mark se declara a April, con quien se ha acostado un par de veces, que dice que quiere intentarlo con él cuando Angus “la deja” por teléfono. Cuando se da cuenta de que es toda una estratagema de Jez con el visto bueno de Mark, vuelve con Angus. A su vez, Joe deja a Jez porque no puede seguir su ritmo de vida y vuelve con Megan, su ex. Todo esto en tres capítulos, sin necesidad de duendes, equívocos, ni polvos mágicos. Eso sí, y aquí podemos ver como el arco argumental de la serie tiene una conexión innegable: “El desordre comporta la legitimació final de l’ordre: la desviació de la tranquil·litat posa en joc el desig, però demana un final estabilitzador (Balló; Pérez, 1995: 129). Aquí, tras las decenas de enamoramientos, todo vuelve al orden natural. Todos se van y Mark y Jez se quedan solos viendo la tele en su piso.

El argumento secundario del primer episodio, el de “**la venganza**”, que también se cierra en el mismo, da una idea de las diferentes maneras de interpretar un mismo esquema argumental. Mark comete lo que para Jez es una ofensa imperdonable. Le comenta a Super Hans lo sucedido, y este siembra la semilla de su venganza: “*You need to get your own revange. He broke omerta*”. Cuando vuelve a casa llena la cama de Mark de keptchup (que podríamos asociar con la sangre) y escribe “JUDAS” con bacon. No hay nada épico, trágico o dramático, ni en la ofensa ni en la venganza. Así, la serie



La venganza de Jez (1X01). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/70216232?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2Cb147007b-4d11-4968-8041-1d80fefda3ce-58850782%2C%2C>

desarrolla una pequeña historia a partir de un esquema argumental del que acostumbramos a ver unas historias muy diferentes.

Lo mismo sucede con el argumento secundario del tercer episodio, en la trama de Jez y su novio Joe. Jez está muy preocupado por el paso del tiempo y por envejecer en la víspera de su cuarenta cumpleaños, y además le ha mentado a Joe al decirle que va a cumplir treinta y nueve, por lo que no quiere hacer una fiesta: “*Forty is basically fifty, whereas fifty is death. Thirty-nine is like thirty-five*”. Para mantener la eterna juventud bebe su propia orina. Cuando Joe llega a la fiesta, niega que le dijera que cumplía treinta y nueve, y rechaza su regalo de una semana de fiestas pagadas por toda Inglaterra. Joe se decepciona y vuelve con Megan, que también está en la fiesta, ya que es joven y puede seguir su ritmo de fiesta. Si *El jardín de los cerezos* retratan el choque generacional y el conflicto entre “**lo viejo y lo nuevo**” de manera dramática, con personajes con valores e íntegros, *Peep Show* lo hace de la manera más absurda que existe, aunque bastante cercana a la realidad, ya que de eternos adolescentes como Jez está el mundo lleno.

El segundo episodio recrea de manera genial una historia surgida del esquema argumental de “**dentro del laberinto**”, y podría incluso considerarse como una parodia del texto kafkiano. Desde que se levanta, Mark intenta encontrar una excusa para no casarse, porque sabe que no está enamorado. No hay nadie amenazado, ni que lo presione por hacerlo. Su pareja le pregunta varias veces si está seguro. Y su mejor amigo hace todo lo posible porque no lo haga. Es como si a K. le hubieran puesto una alfombra roja para entrar al castillo. Sin embargo, Mark será incapaz de no entrar, que es lo que desea. Como ha hecho durante el resto de su vida, se deja llevar por la corriente. Si K. fracasaba cada vez que intentaba entrar al castillo, Mark lo hace cada vez que intenta alejarse de él. Llega a la Iglesia decidido a cancelarla, pero cuando ve a tantos invitados le pesa la responsabilidad y se echa para atrás. Cuando encuentra la excusa perfecta, al saber que su prometida le fue infiel con su mejor amigo, va a la casa en la que se encuentra, pero su futura suegra le impide entrar, ya que da mala suerte ver a la novia. Mark le explica lo que pasó, y la madre de Sophie le pregunta a Jez si fue algo serio, a lo que responde que no, y que además iban borrachos. La madre le quita importancia, aunque le deja a él la decisión final, consciente de que su cobardía le va a impedir cancelarla. Al final, tras jugárselo a cara o cruz e intentar escabullirse, se ve obligado a bajar cuando Jez hace que todos los miren. Vuelve a tener oportunidades de parar, pero no se atreve. Finalmente, entra al castillo, y una vez dentro, lo echan a patadas. La historia que aquí se plantea es

una denuncia al conformismo y a las convenciones sociales²²⁵. El ser humano, tal y como aquí vemos, actúa no según su interés personal o sus necesidades, sino a unas convenciones sociales que dictan que, por ejemplo, una boda no se puede cancelar el mismo día. La burocracia es sustituida por la sociedad, y es todavía más poderosa, ya que la formamos entre todos, y está dentro nuestro.

6.5. *Loci*

Peep Show es la serie en la que los *loci* tienen una menor importancia de todos los analizados.

La iglesia, lugar sagrado, es el lugar en el que Mark certifica lo que él considera el mayor desastre hasta la fecha: “*I’ve ruined my life, you’ve only got one life and I’ve ruined mine*”. Al igual que el tema del amor eterno, la serie utiliza un locus como el de la iglesia y lo desacraliza por completo, especialmente en la escena en la que Jez se meca encima salpicando a algunos de los asistentes desde arriba. El carácter sagrado, religioso no importa nada. De hecho, Sophie tarda unos pocos minutos en decidir que el vínculo eterno que allí habían sellado estaba roto.

En este segundo episodio encontramos además otros dos *loci* figurados que son por tanto alegóricos. El primero, el de **la encrucijada**, de la que Mark habla cuando está dilucidando con Jez si se debe casar o no: ¿casarse sin ser estar enamorado o arriesgarse a estar solo toda una vida?; el segundo, el del **laberinto**, que representa la situación en la que se encuentra Mark, en la que es incapaz de encontrar una salida, y la angustia que ello le provoca.

El *locus* caracterizador en los episodios analizados sería el del **piso compartido** entre Jez y Mark, y es el lugar en el que comparten su vida, su punto de contacto, y que simboliza su unión. No tiene un valor simbólico más allá de esto: es el piso humilde que cualquiera podría alquilar²²⁶. Sería la contraposición a la casa familiar, tan importante en otras series de la *Quality TV*, y que nos acerca a estos personajes.

²²⁵ “One of the main ways in which *Peep Show* finds its comedy is through the juxtaposition of what its characters are thinking and what societal norms are forcing them to say (Mills, 2008: 52).”

²²⁶ “*Peep Show* can be seen as representative of television’s increasing examination of the ways in which ‘normal’ people live their lives (Mills, 2008: 56).” Una comedia social como *Peep Show* puede tener un efecto identificativo mayor que el de otras como *Shameless*, en la que los personajes están en una marginalidad social en la que no se reconoce la mayoría de la población. Aquí, aunque los personajes sean inferiores a nosotros, hay situaciones con las que nos podemos identificar.

6.6. Personajes, figuras y personajes míticos

Aunque sean muy diferentes entre ellos, Mark y Jez son dos **personajes estereotípicos** que según el estatuto heroico del personaje calificaríamos como **héroes irónicos**. Lo cierto es que resultaría difícil ser más diferentes, y es que las carencias (y las pocas virtudes) de ambos son totalmente complementarias: si Mark es capaz de tener un trabajo serio y estable, Jez no trabaja ni tiene intención de hacerlo; si Mark es un desastre con las mujeres, Jez tiene cierto éxito; si Mark es ordenado hasta el extremo, Jez es un desastre; si las habilidades sociales de Mark rozan lo ridículo, Jez suele gustar a otras personas; si Mark es un tipo culto, Jez es un analfabeto funcional. Son, por tanto, uno de esos dúos cómicos que se construyen a base de contrastes entre ambos, como el Gordo y el Flaco, por poner un ejemplo. Y lo que tienen en común es que sus defectos pesan más que sus virtudes y ambos son un absoluto desastre, incapaces de encontrar su lugar en el mundo, por lo que no les queda más remedio que soportarse. Ambos se construyen a partir de las características que hemos descrito, y no evolucionan mucho a lo largo de la serie. De hecho, la frase final de la voz en off de Mark la podría haber pensado perfectamente en el primer episodio. También tienen en común que todo les sale mal, no toman ni una decisión que les salga bien y deben conformarse con lo poco que tienen²²⁷. El espectador los ve inferiores a ellos desde el primer hasta el último minuto de los capítulos que hemos analizado, razón por la que los consideramos como **héroes irónicos**.

En el segundo episodio, la madre de Sophie encarna la figura del **guardián del umbral**, una figura que aparece justo antes de que el héroe empiece una nueva aventura y que sirve para ponerlo a prueba: “En el umbral de cada puerta que da acceso a un nuevo mundo aguardan poderosos guardianes, cuyo cometido es evitar el acceso de cuantos no lo merezcan (...). Los guardianes del umbral generalmente no son los villanos principales o los antagonistas de las historias. Suelen ser lugartenientes del villano y, en menor grado, matones o mercenarios contratados para prohibir el acceso al cuartel general del malhechor (Vogler, 1998: 87).” En su kafkiano mundo, Sophie es la villana que le va a arruinar la vida, y la gran prueba que tiene que superar es algo tan heroico como decir lo que piensa. Antes de poder hacerlo, su madre le “impide” el paso. Como buen héroe irónico, al que todo le sale mal, la misión fracasa estrepitosamente en pocos minutos.

²²⁷ Si la serie hubiera sido española, una campaña publicitaria podría haberla vendido bajo el lema de “Virgencita, virgencita, que me quede como estoy”.

En Jez podemos identificar la figura del **eterno adolescente**. Se trata de un adulto (de los treinta a los cuarenta en el desarrollo de la serie) que vive de una herencia, que no trabaja porque dice que quiere dedicarse a la música, aunque sus capacidades son nulas, y que es incapaz de cuidar de sí mismo, por lo que necesita tener cerca a Mark, ya que él soporta su estilo de vida y consiente que no haga nada en casa. Desde su manera de vestir, sus fantasías sin base alguna, y sus diferentes relaciones sentimentales, hacen de él alguien que no quiere asumir su edad (como queda claro en el tercer capítulo), y que intenta vivir una eterna adolescencia sin necesidad de asentarse. Además, en el último episodio, tal y como hemos explicado al hablar del motivo del triángulo amoroso, Jez representa también la figura del **hombre entre dos mujeres**, que aquí sería el hombre entre un hombre y una mujer. Recordamos que una de las características de la *Quality TV* era su componente social, y aquí la serie normaliza (de manera cómica) la bisexualidad.

Mark, por su parte, encarna a la figura del **traidor** en el primer episodio, de una manera además explícita en la serie, ya que Jez se venga de él llamándole Judas.

En Jez, aunque no se haya leído un libro en su vida, encontramos una cierta semejanza con **Don Quijote**. La primera frase que pronuncia en la serie, escuchando una de sus maquetas de música electrónica (de una calidad nefasta) se dice para sí mismo: *"I'm almost a musical genius"*, y fantasea con la idea de tatuarse en el pecho... a él mismo. Al igual que Don Quijote confundía realidad y ficción, Jez también parece hacerlo al creer que tiene una capacidad musical que es obvio que no tiene, y no ser capaz de asumir que la música que intenta hacer es un absoluto desastre. En el segundo episodio sigue confundiendo la realidad con la ficción en su relación con Nancy, con quien se casó en el pasado para que pudiera tener la residencia británica, y que ahora está a punto de regresar a Estados Unidos, aunque Jez quiera impedirlo. Cuando Nancy le llama para decirle que no va a volver a Estados Unidos y que irá a la boda de Mark, lo interpreta como una clara señal de que está enamorado de él. Mark, como **Sancho Panza**, le intenta hacer ver que donde él ve gigantes hay en realidad molinos de viento: *"Nancy doesn't love you"*. Cuando la ve besarse con Super Hans parece regresar de su fantasía. Y en el tercer capítulo, se lanza a una aventura de lo más quijotesca con el secuestro de Angus. Cuando Mark ve que lo tienen secuestrado en su casa, también intenta abrirle los ojos, aunque como está vez le conviene lo que hace, no le pone tanto empeño:

Mark: *What the fuck have you done, Jeremy?*

Jeremy: *I've cleared the coast.*

Mark: *The coast is not clear; we're all going to prison.*

Jez intenta hacerle ver que es un plan genial, solo tiene que irse al crucero por Angus y tirar el móvil.

También en el tercer episodio, en su obsesión por mantenerse joven y al buscar en su propia orina la fuente de la eterna juventud, Jez recuerda a **Dorian Grey**.

6.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Warring Factions*

Fecha de estreno: 19/11/2003

Temas

- Tema principal: La fraternidad
- Temas secundarios: El amor pasajero

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La traición; El ataque de ira; El triángulo amoroso
 - Alegóricos:
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: La música electrónica; La historia
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El amor volátil y cambiante – Argumento principal
- La venganza – Argumento secundario

Loci

- Alegóricos:
- Simbólicos:
- Caracterizadores: El piso compartido

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Mark: Estereotipo
 - Jez: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - Mark: Héroe irónico
 - Jez: Héroe irónico
3. Figuras y personajes míticos
 - Jez: El eterno adolescente
 - Mark: El traidor
 - Jez y Mark: Don Quijote y Sancho Panza

II. Nudo

Capítulo: 4X06 – *Wedding*

Fecha de estreno: 18/05/2007

Temas

- Tema principal: El amor eterno
- Temas secundarios: La fraternidad; El amor pasajero

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El matrimonio; El triángulo amoroso; La moneda al aire; La traición; La prueba de amistad
 - Alegóricos: Las lágrimas
 - Simbólicos: El espejo
2. Motivos caracterizadores: El traje de novio; El traje de novia
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- Dentro del laberinto – Argumento principal

Loci

- Alegóricos: El laberinto; La encrucijada
- Simbólicos: La iglesia
- Caracterizadores: El piso compartido

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Mark: Estereotipo
 - Jez: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - Mark: Héroe irónico
 - Jez: Héroe irónico
3. Figuras y personajes míticos
 - Jez: El eterno adolescente
 - Madre de Sophie: El guardián en el umbral
 - Jez y Mark: Don Quijote y Sancho Panza

III. Desenlace

Capítulo: 9X06 – *Are We Going to Be Alright?*

Fecha de estreno: 19/11/2003

Temas

- Tema principal: La fraternidad
- Temas secundarios: El paso del tiempo; El amor pasajero

Motivos

1. Motivos temáticos

- Acción: El triángulo amoroso; La prueba de amistad; La traición
 - Alegóricos:
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: La historia; Los globos
 3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El amor volátil y cambiante – Argumento principal
- Lo viejo y lo nuevo – Argumento secundario

Loci

- Alegóricos:
- Simbólicos:
- Caracterizadores: El piso compartido

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Mark: Estereotipo
 - Jez: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Mark: Héroe irónico
 - Jez: Héroe irónico
3. Figuras y personajes míticos
 - Jez: El hombre entre dos mujeres
 - Jez y Mark: Don Quijote y Sancho Panza
 - Jez: Dorian Grey

7. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *TRUE DETECTIVE*: EL MAL EN LA AMÉRICA PROFUNDA

Muestra

- Introducción: 1X01 – *The Long Bright Dark*
- Nudo: 1X04 – *Who Goes There*
- Desenlace: 1X08 – *Form and Void*



Imagen extraída de <https://narrativefirst.com/articles/the-story-structure-of-true-detective>

7.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *True Detective (Season 1)*²²⁸

Género: Drama policiaco

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 2014

Temporadas: 1

Capítulos emitidos: 8

Creador: Nic Pizzolato

Personajes principales: Rustin “Rust” Cohle (Matthew McConaughey); Martin “Marty” Hart (Woody Harrelson); Maggie Hart (Michelle Monaghan); Detective Gilbough (Michael Potts); Detective Papania (Tory Kittles); Errol Childress (Glenn Flesher).

²²⁸ La serie es una antología dividida en tres temporadas distintas que, aunque mantiene el mismo título y una temática parecida, son historias diferentes. En nuestro análisis analizamos de manera exclusiva la primera temporada, que es la que más éxito de crítica y público ha tenido.

Sinopsis: Los detectives Cohle y Hart son interrogados por separado sobre una investigación que realizaron hace casi veinte años por unos asesinatos rituales que asolaron a una pequeña población de la América profunda, y que, aparentemente, resolvieron con éxito. Sin embargo, el ritual se repite y niños y mujeres vuelven a estar en peligro, por lo que deben recurrir a los dos detectives, cuyas vidas son muy diferentes, y que han perdido todo contacto.

7.2. Temas

En *True Detective* el paisaje, el ambiente y las localizaciones son un personaje más que se une a la pareja de detectives protagonistas. La serie se sitúa en dos líneas temporales distintas: la primera, en 1995, en la que unos crímenes rituales aterrorizan la vida de un pequeño pueblo de Luisiana; la segunda, en el presente (2014), cuando los detectives que investigaron el caso están siendo interrogados en el presente por otra pareja de detectives que investigan unos crímenes que parecen obra del mismo asesino en serie... al que mataron en el pasado. Podemos considerar a la serie como una crónica de la vida en la América profunda, un retrato de la vida de las familias humildes, conservadoras hasta el extremo, en el que la religión juega un papel fundamental, y que parecen vivir al margen de la comunidad a pesar de estar a solo unos kilómetros. Hay una frontera invisible que los aleja de la civilización y que hace que se rijan por un código totalmente distinto. Y si esto sucede es porque son los grandes olvidados de todos los que habitan en las ciudades: si no los ven significa que no existen. Esta crónica de **la vida en la América profunda** no es más que una expresión más de un tema contemporáneo, por lo menos desde que la vida en la ciudad es la habitual, que narra la vida en comunidades rurales, que en Estados Unidos retrató magistralmente John Ford con la adaptación de *Las uvas de la ira* de Steinbeck, una crónica de los Estados Unidos después de la gran depresión, en la que los habitantes de la América profunda se ven obligados a exiliarse. No solo sucede esto en Estados Unidos, sino que es algo que encontramos en cada país. Una de las obras más conocidas y polémicas de Luis Buñuel, fue el *mockumentary* de *Las Hurdes: Tierra sin pan* (1927), que narra la vida de una comarca extremeña para denunciar el atraso que había en la España rural. O en Cataluña, la novela negra *Obaga*, de Albert Villaró, escrita el año 2003, sobre un pequeño pueblo ficticio en la frontera entre Cataluña y España.

La visión que ofrece la serie sobre la América profunda parece incidir en el estereotipo que se tiene sobre los habitantes de las zonas rurales de algunos estados del

sur del país como Luisiana, donde hay una pobreza extrema, fanatismos religiosos, endogamia y donde el mal asola la comunidad y posee a algunos miembros de esta. La visión que ofrece *La matanza de Texas* (T. Hooper, 1974) incide en el imaginario colectivo y se reformula décadas después en esta miniserie (Alés Fernández, 2017: 59). Ya desde las primeras escenas de la serie queda clara la estricta moralidad que rige la comunidad, y no en los marginados que viven más allá de esa frontera imaginaria, sino en alguien que forma parte de la sociedad como Marty, que se molesta cuando Rust le explica que no es creyente y formula teorías filosóficas sobre la conciencia humana: “*I wouldn't be spreading that shit. People here don't think that way. I don't think that way*”. La corrupción y el nepotismo presentes la América profunda puede observarse aquí en la familia Tuttle. Al final del primer episodio, el reverendo Tuttle va a presionar a los detectives para que la investigación tome un camino concreto ya que, según su opinión, son crímenes contra el cristianismo. Aunque Rust se indigna, su jefe le promete resultados y que pondrá a un grupo a trabajar con la teoría de que son crímenes que atentan contra la religión católica. A Rust le explican que el reverendo es el sobrino del Gobernador de Luisiana. En el último capítulo, Rust y Marty van a visitar al policía que ordenó parar la investigación de Marie Fontanot, una niña que desapareció en 1990, y de la que tienen un vídeo en el que alguien abusa de ella. Según él, fueron órdenes de su superior, Childress. Finalmente, descubren que el asesino es hijo de Childress, el que era el sheriff en aquella época, y se dirigen a detenerlo. Allí, al principio del episodio conocemos al asesino y vemos la relación incestuosa que tiene con su hermanastra, en una escena grotesca, entre dos personajes físicamente desagradables, que empiezan a tocarse mientras ella le pide que le hable del abuelo.

Y es en la América profunda en la una fuerza maligna, que se recrea de una manera que puede parecer sobrenatural, emerge para que se inicie la principal batalla que se narra desde el inicio de los tiempos: **la del bien contra el mal**²²⁹, que se desarrolla casi siempre con una presencia diabólica. Es un tema que representan personajes como Lucifer o Drácula (malhechores invasores) y que de manera muy explícita es el tema principal de la saga de *La Guerra de las Galaxias*. Normalmente, esta lucha entre el bien y el mal se da en comunidades muy concretas, como aquí es el caso (o como es el caso de Drácula,

²²⁹ Por si no queda claro, el diálogo final entre los protagonistas lo confirma, cuando Rust le dice a Cohle que solo existe una historia, la más antigua: “*Light versus dark*”.

de *La isla mínima*²³⁰ (A. Rodríguez, 2014)), donde el mal puede actuar como fuerza fagocitadora de todo lo que allí habita. El bien, en este caso, lo representan una pareja de detectives con unos claroscuros que iremos analizando a lo largo de las siguientes páginas, y lo que parece uno o varios psicópatas, que actúan de una manera que parecen no ser de este planeta²³¹. A lo largo de los tres capítulos analizados exploramos la lucha entre el bien y el mal en lo que supone también una radiografía de la vida en la América profunda.

Ya la escena inicial, con un fuego en una zona de marismas deja claro que los autores plantean el escenario como un auténtico infierno, que queda si cabe más de manifiesto en el último episodio. En la primera escena, Rust y Marty investigan la escena del crimen en lo que parece un asesinato ritual. Marty le pregunta al sheriff de Erath, la pequeña población en la que se produce el asesinato, si alguna vez se había encontrado algo así: “*Never. It’s satanic*”. Cuando empiezan a investigar, van a la iglesia del pueblo, donde Rust ve un de las coronas que había en la escena del crimen. Le preguntan qué es: “*Old auntie told us they were devil nets. You put them around the bed, catch the devil before it gets too close*”. En el segundo capítulo, los detectives interrogan al novio de la chica asesinada en la primera escena, Dora Lange, en la cárcel. Su excompañero de celda, Reggie Ledoux, es el sospechoso del asesinato, y ellos saben que supo de la existencia de Dora porque su pareja le habló de ella. Aunque parece no querer decir nada, la presión surte efecto, y les explica algo que Reggie les contaba, y que recrea ese infierno: “*He said there’s this place down south these rich men go to devil worship. He said that they sacrifice kids. Woman and children got murdered there. Something about a place called ‘Carcosa’ and The Yellow King*²³²”. Es en el último capítulo, ya en el presente, con los dos detectives reunidos de nuevo, donde se libra la batalla final entre el bien y el mal: el psicópata que secuestraba y mataba niños es identificado finalmente por Rust y Marty, que se dirigen a la que creen que es su casa. Se adentran por una zona de marismas, como quien se adentra en el infierno (recuerda a *Apocalypse Now*), y allí finalmente el psicópata

²³⁰ La película española, contemporánea a la serie, encuentra numerosas similitudes con esta.

²³¹ “Los pantanos de Luisiana, los pantanos y la creación magistral por otra parte de Pizzolato y Fukunaga de una sombra tan lovecraftiana como invisible que permea sobre todos los asesinatos y otros hombres que tiene lugar en la serie (...). La mitología de Lovecraft se hace presente y omnívota en *True Detective*, en sus personajes, sus tramas y, por supuesto, sus imágenes (De los Ríos, 2014: 138 – 139).”

²³² En el primer capítulo, hablando también con Charlie, les explica la última conversación con Dora: “*Talked about she met a King*”.

resulta ser una persona de carne y hueso, eso sí, con una fuerza y un tamaño superior a la media, lo que hace que se sitúe por encima de ellos. Al final, colaborando entre ellos, consiguen salvar la vida, aunque Rust acabe en coma en el hospital.

Además de los dos temas principales de la serie, encontramos otros temas que guardan relación con el retrato de la América profunda, ya que podemos son tres temas que podemos considerar sociales. En primer lugar, **el alcoholismo**²³³, algo que tiene mucho que ver con la figura del detective. Tenemos una pareja de detectives en la cual los dos, aunque especialmente Rust, tienen problemas con la bebida. Cuando va a cenar a casa de Marty y habla con su esposa, conocemos el gran trauma de Rust, y entendemos su pesimismo vital: su hija murió cuando era pequeña, se separó de su esposa y para olvidarse de todo estuvo cuatro años infiltrado en una banda de narcotraficantes en la frontera. En 1995, Rust le explica a Marty que fue alcohólico y por eso no bebe, aunque en ese mismo episodio, en la línea temporal del presente, vemos como les pide a los detectives una caja entera de cervezas para seguir hablando. En el caso de Marty, aunque no tenga una adicción como la de Rust, pierde los papeles cuando su mujer lo deja, y se presenta bebido y con una botella de güisqui en el hospital donde trabaja su mujer, dejando en evidencia su naturaleza más oscura. En segundo lugar, el plano secuencia final del cuarto capítulo muestra **los conflictos raciales** que se viven en la América profunda, donde el grupo de moteros en el que se infiltra Rust para llegar hasta Reggie Ledoux irrumpe en una casa llena de jóvenes afroamericanos, con los que tienen un conflicto a causa del tráfico de drogas. Aunque Rust haga todo lo posible por evitarlo, la entrada en la casa acaba en un baño de sangre en una guerra entre blancos y negros. Por último, un tema que se manifiesta directamente en el último episodio es el de **los abusos infantiles**. En la ola de crímenes que ha asolado la comunidad, una de las prácticas más comunes era la desaparición de menores, entre ellos el de la pequeña Marie Fontanot, desaparecida el año 1990 y cuya desaparición se dejó de investigar. Para que el policía retirado al que interrogan diga lo que sepa, le ponen una cinta de vídeo en el que se abusa de la niña. En la escena siguiente, vemos al que ya sabemos es el asesino, Errol Childress, en su puesto de trabajo como pintor, pintando un colegio infantil. La escena, en apariencia cotidiana, resulta aterradora.

²³³ El alcoholismo de los personajes es, en el fondo, una manifestación del **descenso a los infiernos**, que también se observará (adicciones al margen), en el tercer episodio.

Podemos concluir que la serie es una crónica de la América profunda en la que se libra una batalla entre el bien y el mal y que sirve para explorar conflictos y problemáticas contemporáneas. Es un retrato crudo y en apariencia pesimista, pero que deja un hilo final de esperanza, como refleja la reflexión final de Rust: “*Once, there was only the dark. You ask me, the light’s winning*”.

7.3. Motivos

Los motivos de acción hallados no tienen una recurrencia a lo largo de los tres capítulos analizados, así que contextualizaremos brevemente los que hemos encontrado y que tienen una mayor importancia. En el primer episodio encontramos **el asesinato ritual**, quizás el motivo más importante en la obra: el cadáver que aparece atado a un árbol, desnuda, con signos de violencia, con el tatuaje de laberinto en la espalda, y tiene una cornamenta de ciervo en la cabeza y está rodeada por unas coronas hechas con ramas y tallos de flores. En el segundo episodio, donde vemos el declive de la institución familiar cuando Lisa, la amante despechada de Marty, le explica a Margaret, su esposa, la infidelidad de su marido y se van de casa, aparecen un par de motivos de acción que guardan relación con esta trama. En primer lugar, el del **honor conyugal herido**, que si bien en su origen es un motivo solo existente cuando la infidelidad era por parte de la mujer (Frenzel, 1980: 164), en la actualidad debemos considerarlo sin importar quién sea el infiel. Es precisamente el hecho de que su honor quede en entredicho el que lleva a Margaret a abandonar a su marido. Cuando Marty va borracho a su trabajo a intentar disculparse, su esposa es inflexible: “*You lied to me, you fuck. You think your betrayal’s removed by its interruption? She was disgusting. You’re disgusting. You can’t fix it*”. El otro motivo que aparece al respecto es el de **los celos entre amantes**. Lisa, la amante de Marty, trabaja en el juzgado, y lo persigue tras un juicio, montándole una escena por no coger sus llamadas. Se muestra celosa porque haya decidido volver con su esposa. A pesar de que Marty se la quiere quitar de encima (de muy malos modos), se muestra también sus celos: “*I wish you can have a nice life with your friend...*”. **El ataque de ira** que Marty sufre en este episodio está relacionado con esto, ya que sucede cuando vuelve a casa y ve un par de maletas y una nota. Grita, da patadas al mobiliario y llama a Lisa: “*I have children. You blew up my life, you fucking whore!*”; por último, en el segundo capítulo encontramos también el motivo de **la huida** (que puede considerarse el reverso de la persecución), motivo tradicional de historias con un tratamiento y tono de suspense

o de acción como esta, y que sucede al final del episodio cuando Rust escapa del brutal tiroteo entre las dos bandas con el motero que le puede llevar a Reggie Ledoux.

Los motivos, especialmente los simbólicos son muy numerosos, así que hemos seleccionado los más significativos. Respecto a los motivos alegóricos, en el primer capítulo vemos **el libro** como metáfora de la sabiduría y del conocimiento, con los libros sobre psicópatas y asesinatos rituales que Rust tiene en casa; también hay una presencia reiterada de **crucifijos**, aunque la cámara presta especial atención a uno de ellos, el que está en la iglesia a la que Rust y Marty van a interrogar a un párroco. Como símbolo principal del cristianismo, el crucifijo sirve para profundizar en la caracterización de la América profunda como lugar en que la religión está presente por todos los rincones. En el segundo capítulo vemos que Marty se encuentra **una maleta y una nota**, un motivo contemporáneo para simbolizar el honor conyugal herido y con el que su esposa lo echa de casa. Y, principalmente, al final de la serie, en el diálogo final de Marty con Rust, se habla de la batalla entre **la luz y la oscuridad** para simbolizar la batalla entre el bien y el mal, que según Rust van ganando los buenos. Es uno de los motivos recurrentes en las series analizadas, aunque en ninguna tiene una relevancia tan alta como la tiene en esta. Cuando pongamos en común los resultados, será uno de los motivos que analizaremos más en profundidad.

Por lo que hace a los motivos simbólicos, en el asesinato ritual, además del tatuaje del laberinto, destacan las coronas y la cornamenta de ciervo que el asesino le ha puesto a la chica asesinada. En la cultura grecolatina, **la corona** es un símbolo sagrado, y en el sacrificio tanto el sacrificador como el sacrificado van coronados. Representa también “la estancia de los bienaventurados o los muertos (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 348)”. En nuestra cultura, despedimos a los muertos con coronas de flores, por lo que el significado sigue presente en la actualidad. En la serie cumple el papel de mostrar el asesinato como el sacrificio por parte de una secta, como más tarde se verá, y ayuda a Rust, con unos conocimientos muy superiores al resto, a saber de qué se trata. Lo mismo sucede con la **cornamenta de ciervo**, que actúa en parte como una corona en la víctima, y que al ser una cornamenta que se renueva de manera periódica, se compara con el árbol de la vida (recordamos que la víctima aparece atada a un árbol), y que simboliza además los renacimientos (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 287). Este asesinato ritual sugiere que los asesinos tenían una mitología propia dentro de la secta, y las víctimas eran consagradas al Rey Amarillo, cuya identidad no queda resulta al final de la serie. **El árbol**, cuya importancia es clara en el primer episodio, es un motivo recurrente que aparece también

al final de la serie, no solo porque su presencia es clave en el ambiente claustrofóbico del infierno en el que se adentran los protagonistas, sino una vez ya han acabado con el monstruo, en una escena de transición antes de la escena final, volvemos a ver el árbol en el que aparece el cadáver de Dora Lange, que es el mismo que aparece en la escena inicial: el árbol de la vida y de la muerte. Recordamos esa escena inicial en la que **el fuego** asolaba la zona pantanosa, en un claro aviso a los espectadores de lo que se avecinaba. El fuego, que al igual que el resto de los elementos naturales es un motivo simbólico polisémico, es quizás el que tenga una asociación más directa con la destrucción, aunque sea también símbolo de vida, de muerte y de renacimiento (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 513), aunque aquí lo asociamos más a un rito de purificación del paisaje y a una función diabólica de purificación (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 512). Por último, en la última conversación que mantienen Rust y Marty, donde se da la reflexión sobre la luz y la oscuridad, están hablando de **las estrellas**. Marty recuerda que una vez le dijo que cuando vivía en Alaska, Rust se quedaba mirando las estrellas y se inventaba historias. Ahí es cuando le dice que solo hay una historia. Es muy coherente que hablen de las estrellas, ya que es un motivo que “presenta el conflicto entre las fuerzas espirituales o de la luz, y las fuerzas materiales, o las tinieblas (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 484).”



Escena del crimen de Dora Lange (1X01). Imagen extraída de <https://pixel.nymag.com/imgs/daily/vulture/2014/03/18/18-true-detective-cinematography-01.nocrop.w710.h2147483647.jpg>

Los motivos característicos que encontramos a lo largo de los capítulos analizados son también muy numerosos, y tienen que ver principalmente con el género de drama

policíaco en el cual se inscribe la serie. El más llamativo sería la libreta de Rust, que aparece desde el primer momento en el que está en la escena del crimen de Dora Lange, y que sirve para describir su carácter metódico; la presencia constante de cadáveres, imágenes de cadáveres, policías y detectives son clásicas del género; la botella de güisqui, la petaca o las latas de cerveza describen el alcoholismo de los protagonistas; la cinta de VHS muestra la época en la que los abusos fueron cometidos; y la chaqueta de cuero es un motivo clásico asociado a los moteros

7.4. Argumentos

Aunque en la serie haya dos líneas temporales en la que la misma pareja de detectives es la protagonista, y pueda parecer que los crímenes que se cometen estén causados por otras personas, descubriremos que las desgracias que han asolado una pequeña comunidad rural de Luisiana son obras de la misma persona. El argumento de la serie, el de **“el intruso destructor”**, es propio del drama policíaco, en el que situamos esta serie, ya que es propio de las historias en las que un policía investiga una comunidad en la que se cometen una serie de crímenes que pone a todos los miembros en peligro, y es principalmente propio del terror, del que también podemos ver reminiscencias en la obra tanto en el ambiente infernal como en todo lo que sugiere en torno al asesino, en lo que recordamos hay una inspiración en Lovecraft, maestro del género con permiso de Poe. Aquí no encontramos una comunidad idílica como proponen Balló y Pérez, la Erath situada en la América profunda es un lugar podrido, como hemos explicado anteriormente, lo que no quita para que el mal actúe contra los inocentes: mujeres y niños. El cadáver de Dora Lange, con el que se inicia la investigación da el pistoletazo a una investigación en dos líneas temporales que se mezclan en los tres capítulos analizados. En el primero, descubrimos que el asesinato ritual de Dora Lange puede estar relacionado con otras desapariciones en la zona, como el de la pequeña Maria Fontanet, que desapareció en 1990, y cuya investigación se detuvo por orden de sheriff de la época. En la casa de su tío, que está al borde de la locura, descubren una corona con ramas y tallos igual a la que había en la escena del crimen de Dora Lange. Otro niño denunció una persecución en los bosques por parte de un monstruo con las orejas verdes y lleno de cicatrices, con forma de espaguetis, en lo que parece una referencia a Cthulhu. La conversación que tienen con el novio de Dora también siembra el ambiente de más incertidumbre, ya que les dice que Dora le habló de un rey y de que estaba pensando convertirse en monja, pese a dedicarse a la prostitución. En el segundo episodio, cuando

todo apunta a Reggie Ledoux como el asesino, Charlie vuelve a crear más incertidumbre y se reincide en la idea de una fuerza maligna que asola toda la comunidad, cuando habla de sectas, de asesinatos masivos por parte de hombres ricos a mujeres y niños, del Rey Lagarto y de Carcosa. En el último capítulo, Rust y Marty descubren la identidad del monstruo de las orejas verdes llenas de cicatrices²³⁴, y se dirigen al infierno a acabar con él para devolver la paz a la comunidad después de casi cuarenta años. Pese a la dificultad de la misión, y el tiempo que tardan en conseguirlo, Rust y Marty consiguen acabar con ellos y destapar lo que los Tuttle han hecho durante décadas.

Aunque podría decirse que la investigación en general forma parte de un larguísimo descenso a los infiernos, no es hasta el último episodio hasta cuando esto queda manifiesto de una manera clara. El último capítulo constituye una recreación argumental del “**descenso a los infiernos**”, en el que el descenso es doble y no hay una amada a la que rescatar, sino a una pequeña comunidad, por un lado, y a la duda y al deber moral que tienen consigo mismos desde hace veinte años, por el otro. La casa del monstruo, a la que se llega tras atravesar una zona pantanosa que parece la frontera entre el mundo real y el infierno, es un escenario macabro que exploraremos en el siguiente punto. Por lo que hace al argumento, podemos decir que los héroes consiguen su objetivo y vuelven al mundo de los vivos, aunque Rust esté a punto de quedarse atrapado en ese infierno ad infinitum. Aunque lo largo de la serie es este el que sigue la línea de los personajes orféticos que parecen vivir al margen de la realidad e intentan ir más allá (Balló; Pérez, 1995: 284), para ambos la experiencia tras su paso por el infierno resultara

²³⁴ Creemos necesario resumir brevemente lo sucedido en capítulos anteriores para llegar allí. Encuentran finalmente a Reggie Ledoux, al que Rust mata de un tiro en la cabeza, aunque fingen que fue un tiroteo en el que no pudieron evitar su muerte. El año 2002 un prisionero pide dar una información para reducir su condena: hay más personas conectados con los asesinatos de Ledoux, personas muy importantes. Sin llegar a darle un nombre, el prisionero se suicida tras recibir una sospechosa llamada telefónica. Rust empieza a tirar del hilo y descubre la existencia de una especie de secta como la que hablaba Charlie, formada por los miembros masculinos de la enorme familia Tuttle, la dinastía que ha gobernado Luisiana durante años, y que han sido responsables de decenas de asesinatos y abusos de niños (casi todos ellos pertenecientes a escuelas controladas por ellos) y mujeres desde los años ochenta. Sam Tuttle, el padre del reverendo Tuttle tuvo por su cuenta una serie de hijo ilegítimos, los Childress. Uno de ellos fue el sheriff que ordenó parar la investigación por la desaparición de Marie Fontanet. En el último capítulo descubren que el hijo del sheriff, Errol Childress, al que nunca atraparon, es el asesino al que llevaban tanto tiempo buscando.

catártica²³⁵. Rust, de hecho, confiesa haber estado fuera de su cuerpo en una experiencia extrasensorial, en la que ha estado con su hija y con su padre, y que ahora puede ver la vida de otra manera.

7.5. *Locis*

Los paisajes pantanosos de Luisiana, que transmiten una tremenda asfixia y sensación de claustrofobia, pese a ser un espacio abierto, son otras de las claves del éxito de la serie. Ya de hecho, desde la escena inicial, con ese fuego en el **horizonte**²³⁶ entre los pantanos, “en torno a los cuales las gentes del lugar desarrollan sus miserables vidas, parecen ocultar algo en constante acecho, un mal endémico que todos conocen, pero que nadie sabría definir con palabras (Alés Fernández, 2017: 62).” Aunque por la visión de la América profunda, decadente y pobre²³⁷, que se da en general podemos considerar el todo como un **infierno**, no sabemos lo que es verdaderamente hasta que no nos adentramos en él, y eso no pasará hasta el final de la serie. Tras dar con la pista del asesino, se dirigen a buscarlo a su casa, un rincón aislado entre las zonas pantanosas. Cuando llegan a la casa que, aunque esté habitada, es una **casa en ruinas**, en la que solo encuentra la hermanastra de asesino, Marty entra allí mientras que Rust se dirige en su búsqueda. Lo que encuentra en la casa va más allá de lo visto hasta ahora:

“El interior oculta una serie de estancias invadidas por todo tipo de objetos (aquí observamos una acumulación específica de libros y revistas), en un estado deleznable. Una de ellas resulta especialmente estremecedora: en el centro de la estancia Marty encuentra una gran bañera metálica, rodeada por grandes cantidades de sábanas que parecen haber servido para limpiar todo tipo de fluidos; del techo cuelgan numerosos ambientadores con su característica forma de abeto, quizás para mitigar el hedor (Fernández Alés, 2017: 64).”

²³⁵ Algo que señala el propio autor: “En mi opinión el reto no sólo era dejarlos sobrevivir, sino mostrar que Rust y Marty cambian de verdad, en cuanto a personajes, a lo largo de su recorrido. Que ese paso por la aguja en el corazón mismo de las tinieblas les afectó realmente (Pizzolato; Jensen, 2014: 13).”

²³⁶ Un *locus* alegórico que indica lo tormentoso de la aventura que nos espera.

²³⁷ “Tras la pista del asesino de Dora Langue, Rush y Marty frecuentan las viviendas de muchos de los vecinos de la zona, caracterizadas por una evidente dejadez y suciedad: parques de caravanas sin la menor infraestructura sanitaria que hacen las veces de prostíbulo, casas prefabricadas realizadas con materiales de desecho donde se alojan los vecinos más pobres de Erath, gallineros, cobertizos..., todo suele estar rodeado de basura, chatarra, electrodomésticos inutilizados. La decadencia está implícita en cualquier lugar, potenciada por la imagen de numerosas construcciones en ruinas como iglesias o colegios, vestigios quizás de un intento fallido de superación de la pobreza (Alés Fernández, 2017: 63).”

Aunque será en la parte de atrás, en un cobertizo, donde se produzcan los crímenes, y donde Rust descubre al asesino, que lo guía a un **laberinto**²³⁸, Carcosa, el corazón de las tinieblas. El laberinto, que aparece aquí de manera física, señala también el figurado en el que han estado durante décadas los protagonistas, y del que están a punto ya de escapar. Las paredes del laberinto son plantas y árboles casi infinitos, y Childress lo guía con una voz que parece venir del más allá. En una escena que parece inspirarse en el mito de Teseo y el Minotauro, se produce el duelo final al que Marty se une, y los héroes consiguen derrotar al monstruo. Tanto el laberinto como el infierno pantanoso son aquí dos *loci* simbólicos cuyos significados son inabarcables.



Carcosa. El laberinto en el que se adentra Rust para atrapar al monstruo (1X08). Imagen extraída de https://vignette.wikia.nocookie.net/true-detective/images/4/48/Season_1_Episode_8.jpg/revision/latest?cb=20150409211309

En cuanto a **la América profunda**, de la que ya hemos hablado mucho en su importancia dentro de la serie, es un *locus* simbólico recurrente que en sus inicios, en la literatura sureña del siglo XIX ofrece una visión gloriosa de la misma (Fernández Alés, 2017: 50), pero que el cine empieza a transformar, mostrando la América profunda como un lugar “jerarquizado, claustrofóbico y decadente (Alés Fernández, 2017: 55)”, y que pervierten de manera definitiva “una serie de películas pertenecientes a la etapa moderna del género de terror que, a finales de los años sesenta, centrarían su interés en el mundo rural norteamericano (Alés Fernández, 2017: 55)”, haciendo que el *locus* de la América

²³⁸ Recordemos el tatuaje en la espalda del cadáver de Dora Lange: un laberinto.

profunda como lugar siniestro y decadente cristalice en el imaginario colectivo hasta llegar a nuestra época.

El otro *locus* recurrente es el de **la casa familiar**, en el que se aloja una familia en apariencia perfecta en una zona con fuertes valores morales que esconde en realidad una vida de mentira, y que Marty es un infiel con problemas de alcoholismo y la vida perfecta que proyecta no es más que esa ilusión que vende el sueño americano. Esto queda de manifiesto con la casa familiar, que aparece en el primer y el segundo episodio. En el primero, es un lugar en el que habita una familia alegre y feliz, y en el segundo es un lugar solitario que a Marty se le cae encima y no puede soportar ver vacía.

En cuanto a *loci* caracterizadores, nos encontramos con la comisaría en la que trabajan los detectives y con la sala de interrogatorios, ambos loci recurrentes en el drama policíaco.

7.6. Personajes, figuras y personajes míticos

La pareja de detectives formada por Rust Cohle y Marty Hart es la más famosa de la historia de la *Quality TV*, y fueron la clave del éxito inmediato que consiguió esta producción en formato de miniserie de una HBO que empezaba a languidecer ante el empuje de Netflix. Si bien el protagonismo es compartido, si hay uno de los personajes que pasará a la posteridad es el del Rust, interpretado por un excepcional Matthew McConaughey, que da vida a un **personaje singular** en toda regla. Hablamos de un detective solitario que parece vivir únicamente para su trabajo, y con una inteligencia muy por encima del puesto que ocupa. En las primeras escenas, parece ser una mezcla entre Sherlock Holmes y Nietzsche: observa al detalle la escena del crimen, apunta en su libreta todo lo que le llama la atención del caso y deduce, mediante un método deductivo lo que ha sucedido: “*We’d encountered a meta-psychotic*”, por más que su visión choque con la de Marty y el resto de los policías. Poco después, cuando Marty visita su casa, vemos que tiene decenas de libros que tratan el tema de la psicopatía y de los asesinatos en serie, lo que justifica su conocimiento sobre el tema. Al final, será esta capacidad intelectual la que los lleve a resolver el caso. También, como exploraremos a continuación, es un personaje con conocimientos filosóficos que, pese a hablar poco, deja monólogos en los que reflexiona sobre teorías de Nietzsche o de Schopenhauer, tanto en el pasado como en el presente, para exasperación de sus compañeros, que ni siquiera lo entienden. Comparte con otros detectives un pasado oscuro y un trauma que lo persigue, y que justifica en parte su obsesión por el trabajo y su carácter introvertido.

Marty, aun siendo un personaje muy trabajado y lleno de matices, es más convencional, y lo consideramos como un **personaje tipo**. Su personalidad es contradictoria a más no poder: por un lado, promueve y parece seguir los valores conservadores y católicos propios de la América profunda: religión y familia. Pero, por el otro, se los salta sin problemas cuando le es infiel a su mujer, rompiendo sus votos matrimoniales y poniendo en peligro a su familia. Es astuto, sin llegar al nivel de Rust, pero fiel al mando de comando policial, a diferencia de este, aunque no duda confiar en él al final de la serie para descubrir por fin el gran secreto que los lleva atormentando durante décadas. Al igual que Rust, es valiente y decidido, y son los encargados de acabar con el monstruo, por lo que ambos deben considerarse como **héroes líderes**.

Ambos, representan por tanto la figura de los detectives, que en muchas ocasiones va unida. Siguiendo la estela de Sherlock y Watson, forman una **pareja de detectives**²³⁹ muy diferentes entre sí donde su singularidad se resalta con la diferencia entre ambos:

“La perspicacia de Rust supera la de Martín, la profundidad de sus razonamientos, sus lecturas de Nietzsche y Heidegger y su conciencia existencial lo alejan de su compañero, un policía que fundamenta su vida en sus líos fuera del matrimonio y en conciliar de mala manera alcohol, familia y amantes. Si Watson era un perfecto imbécil, Martin es un tipo superficial, más acorde con el ochenta por ciento de la sociedad (Veres Cortés, 2016: 188)”.

Aunque le dan una vuelta de tuerca a la figura, ya que los dos son “personajes que poseen su propia intrahistoria y que habitan en complejas existencias en las que los problemas personales y laborales conviven en una difícil amalgama de vidas (Veres Cortés, 2016: 187).” Ambos además, aunque especialmente Rust, encarnan la figura del **detective atormentado** que tan de moda puso la novela negra de autores como Hammet y que se ha ido repitiendo a lo largo del tiempo desde entonces. A pesar de sus diferencias, coinciden en que son “dos seres desesperados (Veres Cortés, 2016: 188)” que lucharán conjuntamente para intentar acabar con el mal que asola la comunidad.

Una de las principales características de Rust es que encarna a la figura del **nihilista**, alguien cuya visión de la vida es, según sus propias palabras, realista.

Rust: I'd consider myself a realist, but in philosophical terms I'm what's called a pessimist.

²³⁹ Además de ellos, la pareja que los investiga Papania y Gilbourgh, es otra pareja de detectives mucho más plana que no pasará a la historia.

Marty: *What does it mean?*

(...)

Rust: *I think human self-consciousness was a bis misstep in evolution. We became too self-aware.*

La actitud del cual es descrita por Veres Cortés:

“Viene determinada por el fracaso personal y por la conciencia de lo irremediable que supone vivir en este mundo. Una postura que lo conduce al nihilismo y a cierto carácter excéntrico que se manifiesta en su apariencia. No se sabe si está cuerdo o está loco en ocasiones, a causa de los excesos con los somníferos y el alcohol. Y esa excentricidad se presenta en sus delirios filosóficos acerca del eterno retorno de Nietzsche y acerca del conocimiento de la naturaleza humana. Su discurso tiene algo de predicador en medio de la nada que lo rodea y mucho de desesperanza (Veres Cortés, 2016: 188 – 189).”

Sus planteamientos nihilistas llevados al extremo son posiblemente lo que diferencian al personaje y lo conviertan en historia de la edad de oro de las ficciones seriadas.

El que al final del capítulo se descubre como el asesino encarna aquí a cuatro figuras distintas. En primer lugar, en el primer episodio, encarna la figura **del adversario desconocido**, alguien que trastoca la vida de la comunidad y actúa como una fuerza maligna que hace que ningún niño ni ninguna mujer joven puedan estar seguros. En el segundo episodio ese adversario desconocido estará identificado como Reggie Ledoux²⁴⁰, que si bien participaba en los rituales no era el principal causante de todo el mal. Una vez identificado podemos decir que es **el intruso malhechor** causante, aunque no de manera única, de las desgracias de Erath; un **psicópata**, otra de las figuras recurrentes de la cultura mediática contemporánea, en general, y de la *Quality TV*, en particular; y, especialmente, y lo que le diferencia de otros, un monstruo. Por el tratamiento que se le da en la serie hasta su aparición, en la que parece que nos encontramos ante un ser sobrenatural, al que le describen como un monstruo con las orejas verdes y con una cara de espaguetis por sus cicatrices, aunque al final quede circunscrito al ámbito de lo humano y no de lo divino, debemos señalar que encarna a la figura del **monstruo**.

²⁴⁰ También creemos que es el intruso malhechor y el psicópata. Si bien forma parte de la gran secta, el personaje principal que encarna todas estas figuras es Childress.

Otras figuras que hemos encontrado son las del **infiel, la amante y la cornuda**, con Marty, Lisa, y la esposa de Marty; y la del **infiltrado**, figura clásica del género negro y del drama policíaco, como es Rust en el segundo episodio.

Por último, tal y como hemos ido apuntando, Rust sigue una línea interminable de detectives inspirados en **Sherlock Holmes**. Si bien es cierto que, en su caso, la diferencia entre ambos personajes es considerable, es innegable la influencia del detective inglés. Es un detective analítico, que sigue un método deductivo (sin una precisión tan clara ni una inteligencia tan formidable como el personaje de Conan Doyle), que se tiene por superior al resto, tanto en lo intelectual como en lo moral²⁴¹, y cuya manera tan peculiar de afrontar su trabajo es más que evidente. Ambos tienen también problemas con las adicciones. En el caso de Rust, es con el alcohol, aunque se ha pasado varios años de su vida en la frontera infiltrado en una banda de narcotraficantes, donde consumió drogas de manera habitual. De hecho, en el segundo capítulo, cuando está con los moteros, se ve obligado a hacerlo. Sherlock Holmes es uno de los personajes míticos con mayor presencia en la cultura mediática contemporánea, y en la *Quality TV*, además de su famosa adaptación en la serie protagonizada por Benedict Cumberbatch, es famosa en su versión hospitalaria con el Doctor House. Existe una diferencia fundamental entre Holmes y Rust, y es que, en el caso del primero, es un personaje racional al cien por cien, donde las bajas pasiones y la irracionalidad no tienen cabida (Tous Rovirosa, 2013: 77), y a Rust lo que le hace tan peculiar es precisamente la combinación de la razón y de la pasión. Es alguien que se deja llevar, como vemos cuando se enfrenta a sus compañeros, o como cuando mató a Ledoux en uno de los capítulos que no hemos analizado.

7.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *The Long Bright Dark*

Fecha de estreno: 12/01/2014

Temas

- Tema principal: El retrato de la América profunda

²⁴¹ “Rust presenta los rasgos habituales del personaje iluminado por la luz divina o por una fuerza superior. Mantiene la mirada extraviada, mira al vacío como si poseyera la capacidad de ver y vislumbrar aquello que los demás no ven (...). reproduce los rasgos del iluminado decimonónico que surgió con el movimiento romántico: ese ser que era capaz mediante el genio personal y una subjetividad singular de percibir detalles de la realidad que el resto de los mortales eran incapaces de captar (Veres Cortés, 2016: 189).”

- Temas secundarios: La lucha del bien contra el mal

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El asesinato ritual
 - Alegóricos: Los libros; El crucifijo
 - Simbólicos: El árbol; La cornamenta de ciervo; La corona; El fuego
2. Motivos caracterizadores: Los cadáveres; Los policías; La cerveza; La libreta; La fotografía con el crimen
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El intruso destructor – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: La zona pantanosa; El horizonte; La América profunda; La casa familiar
- Alegóricos: La casa familiar
- Caracterizadores: La comisaria

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - “Rust” Cohle: Personaje singular
 - “Marty” Hart: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - “Rust” Cohle: Héroe líder
 - “Marty” Hart: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - “Rust” Cohle: El nihilista / El detective atormentado
 - Cohle y Hart: La pareja de detectives
 - Papania y Gilbourn: La pareja de detectives
 - El asesino: El adversario desconocido
 - El asesino en serie
 - El intruso destructor
 - “Rust” Cohle: Sherlock Holmes

II. Nudo

Capítulo: 1X04 – *Who Goes There*

Fecha de estreno: 09/02/2014

Temas

- Tema principal: El retrato de la América profunda
- Temas secundarios: La lucha del bien contra el mal; Los conflictos raciales; El alcoholismo

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El asesinato ritual; Los celos entre amantes; El honor conyugal herido; La huida

- Alegóricos: Las maletas y la nota
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: La botella de whisky; La petaca; La chaqueta de cuero; Las drogas; Los cadáveres; Los policías; La libreta
 3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El intruso destructor – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: La zona pantanosa; La casa familiar; La América profunda
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La comisaria

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - “Rust” Cohle: Personaje singular
 - “Marty” Hart: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - “Rust” Cohle: Héroe líder
 - “Marty” Hart: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - “Rust” Cohle: El detective atormentado / El nihilista / El infiltrado
 - Lisa: La amante
 - “Marty” Hart: El infiel / El detective atormentado
 - Cohle y Hart: La pareja de detectives
 - Reggie Ledoux: El asesino en serie
 - “Rusty” Cohle: Sherlock Holmes

III. Desenlace

Capítulo: 1X08 – *Form and Void*

Fecha de estreno: 09/03/2014

Temas

- Tema principal: La lucha entre el bien y el mal
- Temas secundarios: El retrato de la América profunda; El abuso infantil; El descenso a los infiernos

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El incesto; El duelo; Cruzar el Aqueronte
 - Alegóricos: La luz y la oscuridad
 - Simbólicos: El árbol; La corona; Las estrellas
2. Motivos caracterizadores: Los cadáveres; Los policías; La libreta; La silla de ruedas
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El intruso destructor – Argumento principal
- El descenso a los infiernos – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: El Infierno (la zona pantanosa); El laberinto;
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La comisaria

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - “Rust” Cohle: Personaje singular
 - “Marty” Hart: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - “Rust” Cohle: Héroe líder
 - “Rust” Cohle: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Cohle y Hart: La pareja de detectives
 - “Rust” Cohle: El nihilista

8. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *BORGEN*: NO TODO HUELE A PODRIDO EN DINAMARCA

Muestra:

- Introducción: 1X01 – *Dyden i midten*
- Nudo: 2X06 – *Dem & Os*
- Desenlace: 3X10 – *Valget*



Imagen extraída de <https://www.bbc.co.uk/programmes/b019c0dy>

8.1.- Ficha de análisis

Título de la serie: *Borgen*

Género: Drama político

Canal o plataforma de emisión: DR1

Años de emisión: 2010 - 2013

Temporadas: 3

Capítulos emitidos: 30

Creador: Adam Price

Personajes principales: Birgitte Nyborg (Sidse Babett Knudsen); Kasper Juul (Pilou Asbaek); Katrine Fonsmak (Birgitte Hjort Sorensen); Michael Laugsen (Peter Mygind); Lars Hesselboe (Soren Spanning); Svend Age Saltum (Ole Therstup).

Sinopsis: Birgitte Nyborg, líder de un partido minoritario de centro, se presenta a las elecciones de Dinamarca sin más aspiraciones que las de dar apoyo al partido socialdemócrata para acabar con el gobierno conservador. Sin embargo, las malas artes de sus rivales y el carisma que despierta entre la población a causa de su honradez hacen

que en las elecciones consiga un resultado mejor del esperado. Tanto, que será propuesta como primera ministra del país.

8.2. Temas

Si uno de los temas más importantes, a tenor de los análisis realizados, es el de la dualidad interior, en *Borgen* nos encontramos una dualidad colectiva con relación a la clase política, y que mezclan los que nos parecen que son los dos temas principales a raíz de los análisis realizados. Por un lado, el de **la integridad de la clase política**, que representa la protagonista Birgitte Nyborg, la candidata de un partido minoritario que llegará a ser la primera presidenta del Gobierno de la historia de Dinamarca. Por el otro, uno de los temas tradicionales de los dramas políticos, el de **la ambición desmesurada de poder**, que sienten la gran mayoría de los secundarios que aparecen en estos tres episodios. Vamos a explicarlo por partes.

En el primer episodio, Birgitte es la candidata del Partido Moderado, un partido liberal y de centro, minoritario, que aspira a hacer un buen papel en las elecciones que están a punto de celebrarse. La escena inicial es una entrevista en el principal programa político del país, en la que la entrevistadora le hace una pregunta respecto a las declaraciones del líder del partido laborista, uno de los principales favoritos a la presidencia al que Birgitte apoya, donde critica la inmigración y promete expulsar a los refugiados, unas declaraciones que chocan directamente con la ideología de Brigitte. La periodista, incitada por su jefe, intenta recoger unas declaraciones explosivas, ante las que el asesor de Birgitte, gesticulando a lo lejos, intenta que no responda, y le pregunta si puede mantener su apoyo para gobernar en coalición con ellos. Sin embargo, ella se muestra abierta y coherente con sus ideas: *“No. Si esa es la nueva posición de los laboristas, Laugsen no tendrá nuestro apoyo”*. Esa primera escena provocará el enfado de sus posibles socios de coalición y de su asesor, que hacen todo por llegar al poder. Ella, en cambio, mantiene un perfil coherente con su ideología y centrado en servir al pueblo. Su asesor, Kasper, le pide que escuche a las encuestas a la hora de hacer sus próximas declaraciones. Ella se muestra tajante: *“Escuchamos las encuestas, pero no dejamos que dicten nuestra política”*. A mitad del episodio se produce un giro que puede cambiar el devenir de las elecciones, al descubrir Kasper una factura que demuestra que el Primer Ministro, el líder del Partido Conservador, realizó pagos personales con dinero

del estado²⁴², e intenta convencer a Birgitte para que utilice esa información en el debate final de campaña:

Birgitte: *¿Quieres que lo chantajee? Acaba de perder a su mejor asesor²⁴³.
¿Cómo de sucia crees que soy?*

Kasper: *Estamos aquí para pelear. Esto es una guerra, no podemos desaprovechar algo así.*

Birgitte: *Nunca me perdonaría llegar así al poder.*

Kasper: *Entonces no llegarás nunca.*

Birgitte sigue mostrándose íntegra, así como lo hace tras reunirse con Laugsen, el líder de los laboristas, que le promete tres ministerios si rectifica sus declaraciones. Ella se niega. En el debate final, pese a presentarse como la líder de un partido minoritario, sorprende a todos con un discurso íntegro y sincero, donde critica la desigualdad y la economía de mercado, y promete luchar por reducir la brecha entre ricos y pobres. El público nota la sinceridad de sus palabras y la ovaciona. Sorprendentemente, en las elecciones, el Partido Moderado da la sorpresa y se sitúa cerca de los dos favoritos, va al Parlamento por la noche y le piden ser primera ministra. Al final, se demuestra que la integridad está por encima de la ambición desmesurada de poder y todos los políticos maquiavélicos que luchan por él, lo que, en cierta manera, reivindica el papel de la democracia.

En el segundo capítulo, Birgitte es una primera ministra que se ha convertido en una política mucho más pragmática que debe manejar a los socios de su coalición para poder desarrollar sus políticas. Cuando Kasper, que a pesar de ser despedido al final del primer episodio vuelve a trabajar con ella, se indigna ante un político de la extrema derecha que critica a la inmigración y lo insulta a la cara, ella le hace disculparse. La trama del capítulo gira en torno a la ley que intenta sacar adelante el populista líder del

²⁴² Esta serie, con una protagonista íntegra y fiel a sus ideas, está alejada de otras que dan una visión mucho más oscura de la política. Aún así, intenta ser lo más realista posible, así que aparecen también temas como **la corrupción del sistema**, muy evidente en la manera de actuar del máximo responsable del país, el primer ministro, y la manera en que sus asesores intentan ocultar sus actos.

²⁴³ Kasper descubre esa factura porque el asesor del Primer Ministro fallece cuando esta con su amante, la periodista que ha entrevistado a Birgitte, en su apartamento. Asustada, esta llama a Kasper, que es su antigua pareja. A pesar de la situación tan delicada, Kasper no duda en sacar partido para saciar sus ambiciones políticas.

Partido por la Libertad para reducir la edad mínima en la que un menor puede ser internado²⁴⁴. Los socios de su coalición se dejan llevar por las corrientes de opinión populistas y quieren convencer a Birgitte de que acepte, aunque ella intenta argumentar con datos que reducir esa edad mínima no va a hacer bajar la criminalidad. Finalmente, entre ella y Kasper llegan a una solución lo más pragmática posible: “*Debemos hacer un proyecto de ley diciendo lo menos posible y que consiga la mayoría*”. Así pues, pueden contentar a la opinión pública siendo fiel a sus ideas. En el debate el Parlamento, Birgitte dice algo que ofende, sin ser ella consciente, a Saltum, el líder populista, por lo que va a su despacho a disculparse, y donde vuelve a estar presente el personaje íntegro e idealista del primer episodio.

Saltum: Aquí estás, comiendo galletas con la encarnación del demonio en su despacho. Hablar con nosotros está bien, comer con nosotros es ir demasiado lejos para una criatura moral como tú.

Birgitte: Sigues provocando hasta que la gente te grita y luego te haces el mártir.

Saltum: Es política, querida Birgitte.

Birgitte: No. Es manipular. No es política. No es constructivo. Lanzas mierda y luego le toca a la gente honrada arreglarlo... No puedo hablar contigo, pierdo mi integridad.

En el tercer episodio vivimos un *dejà vu* respecto al primer episodio, ya que Birgitte es candidata de un partido nuevo creado por ella²⁴⁵, también minoritario, que se presenta a las elecciones. Tras el recuento, su partido da la sorpresa y consigue ser el tercero más votado, dejando a su antiguo partido con solo cinco escaños, y será la que tenga la llave para formar el nuevo gobierno. Tanto el líder del partido conservador, como el líder del partido laborista, intentan agasajarla para que le dé su apoyo. Sus asesores son partidarios de que apoye a la coalición de izquierdas, pero sería un gobierno minoritario. La nueva líder del Partido por la Libertad, una joven que acaba de sustituir a Saltum, con una mentalidad mucho más moderna, se reúne con Birgitte. Aunque sean un partido de derechas, le promete no mantener una posición tan extremista como la de Saltum, y le

²⁴⁴ Otro tema que aparece en este segundo capítulo, con el personaje de Kasper, es el del **populismo**, tan de moda en los últimos años.

²⁴⁵ Tras unos problemas personales con su hija se aleja de la política, y al regresar intenta desafiar el liderato del que es el líder del Partido Moderado, muy conservador a su parecer. Al perder una votación para retomar el control, crea un partido propio desde cero, el de los Nuevos Demócratas.

ofrece un pacto en el que estarían ambos partidos, los laboristas, y el partido verde, con una excepción: Birgitte sería de nuevo la primera ministra. El líder del partido laborista, de hecho, se ha visto obligado a ceder ante las presiones de otros miembros de su partido, por lo que formar parte de la coalición de gobierno sería la única manera de conservar su posición. La integridad de Birgitte, sin embargo, la hace dudar: “*Sería primera ministra con solo trece escaños. ¿Tengo derecho a serlo con tan pocos escaños? Los votantes no pensaron en mí como primera ministra, ¿cuáles son mis opciones?*”, le pregunta a un compañero de partido. Se reúne con el primer ministro y le explica su decisión: le dará su apoyo para un gobierno en coalición, ya que quiere un gobierno estable, pero deben pactar políticas económicas, migratorias y ecológicas. Cuando vuelve a casa, su pareja le pregunta qué ha pasado: “*Hice lo mejor para mi país*”. Así, la serie se cierra con la integridad de Birgitte intacta. Con líderes como ella, el espectador puede recuperar la fe en la clase política.

La visión sería un tanto idealizada sino se contrapusiese con una mayoría de personajes secundarios que se mueven en base a una clara ambición desmesurada de poder, como se pondrá especialmente de manifiesto en el primer capítulo. Lo vemos en Kasper, el asesor de Birgitte, que cuando va a ayudar a su expareja, de la que todavía está enamorado, a salir de la casa de su amante fallecido, ya que si la relación se descubriese su carrera podría irse por el garete, coge un documento confidencial para poder acabar con el Primer Ministro y acercarse al poder. Presiona hasta la extenuación para que Birgitte haga pública esa información, y cuando ella lo rechaza le dice que jamás llegará al poder siendo así de íntegra. Frustrado, se deja llevar por los cantos de sirena de Laugsen, líder de los laboristas, el otro personaje en el que se observa esta ambición desmesurada de poder. Tras la reunión con Birgitte en la que esta rechaza sus cantos de sirena, en cuanto sale de allí se los lanza a Kasper. En un discurso un crudo, deja claro su punto de vista y su opinión sobre la democracia y sobre el pueblo: “*Esta idea ingenua de que el país debe ser gobernado por el pueblo... El pueblo no gobierna nada. Un pequeño círculo privilegiado de personas gobierna Dinamarca: desde el mundo corporativo, la prensa y unos pocos políticos*”. Kasper muestra su sintonía con él, por lo que Laugsen aprovecha para llevarlo a su terreno, y preguntarle si querría trabajar para el primer ministro.

Kasper: Sé algo que podría hacer primer ministro a la persona correcta.

Laugsen: Soy un hombre sabio.

Kasper traiciona la confianza de Birgitte y le sirve en bandeja la información a su rival político. Antes del debate un arrepentido Kasper le pide que no use allí la información, aunque Laugsen lo ignorará. Su ambición desmesurada por llegar a ser primer ministro le hace romper todos los códigos y emplear la información en directo, lo que finalmente pesará tanto al primer ministro como a él, y servirá para el crecimiento inesperado de Birgitte, que se muestra como la más íntegra en el debate.

Otro gran tema presente a lo largo de los tres capítulos analizados es el del **poder de los medios de comunicación**, los encargados, como decía Laugsen, de gobernar el país junto a las corporaciones y a algunos políticos. Desde la primera escena, en el que se ve la influencia que tiene la entrevista con Birgitte y como Laugsen pide hacer una entrevista para transmitir su mensaje, notamos el poder que tienen los medios de comunicación en el mundo de la política. Tras la entrevista de Birgitte, esta se mostrará molesta con la entrevistadora, a la que pide seriedad. Ella, a pesar de su juventud, no se corta: *“Estamos aquí para informar de las elecciones, no para apoyarla a usted”*. En el primer episodio se ve muy clara este poder en el debate final, el momento que esperan todos los candidatos y que va a ser decisivo para las elecciones. Es el momento en que Birgitte consigue ganarse el favor del público que, posteriormente, le dará el cargo de primera ministra. En el segundo episodio se ve esta influencia de manera más clara si cabe, con Saltum aprovechando la cobertura de los medios, que ganan audiencia con sus declaraciones populistas, para poner en jaque a la primera ministra y conseguir aprobar una ley acorde a su ideología extremista. Para contraatacar, Kasper le propone a Birgitte una solución: *“Influir en los medios”*. La omnipresencia de los medios hace que tengamos que hablar de otro tema recurrente como el de **la meta-televisión**.

Por último, en el segundo capítulo el tema principal es el del **descenso a los infiernos** de Kasper, a causa de la visita a la casa en la que vivía de niño, lo cual le hace recordar **los abusos infantiles** que sufrió durante años, y se ve obligado a enfrentarse a unos fantasmas que creía enterrados.

8.3. Motivos

El único motivo de acción en el que encontramos una recurrencia, ya que está presente en el primer y el tercer episodio, es el de **los cantos de sirena**. Por un lado, en el primer episodio lo vemos con los cantos de sirena de que recibe Kasper por parte de Laugsen, tal como hemos explicado y, por el otro, en el tercer capítulo son los cantos de

sirena que recibe Brigitte, a uno y a otro lado, para formar gobierno, y donde demuestra su integridad optando por la propuesta que, personalmente, es menos atractiva para ella.

Otros motivos que hemos observado son el de **la traición**, que se da de manera doble en el primer episodio, primero cuando Kasper traiciona la confianza de Brigitte, y luego cuando Laugsen traiciona a Kasper y utiliza la información que le ha dado sin su permiso; el del **duelo final**, que se da de una manera muy característica (y civilizada) en un debate entre los candidatos en los que se juegan buena parte de sus opciones, y que ganará la protagonista de la serie; y el del **ataque de ira** de Kasper contra Saltum en el segundo episodio, en el que su difícil situación le hace perder los papeles y enfrentarse de manera violenta, tras un fuerte ataque de ira, contra el político populista.

En el primer episodio, aparece un motivo alegórico como el del **maquillaje**. Katrine, la joven periodista que acaba de sufrir una experiencia traumática con la muerte de su amante, acaba de recibir la oportunidad de su vida para dirigir el debate final entre los aspirantes a ser primer ministro, pero está emocionalmente hundida. Habla con Kasper poco antes del debate y confiesa su angustia y su miedo. Vomita incluso. A continuación, ya maquillada, su aspecto ha cambiado radicalmente, e incluso está mucho más segura. El maquillaje actúa así como fachada para tapar la realidad, y es quizás la principal manera de representar la hipocresía y las falsas apariencias. También vemos con el mismo personaje una **lágrima** liberadora al final del segundo episodio. Tras la experiencia traumática que le ha supuesto volver a su hogar y recordar su infierno, Kasper le entrega una caja con objetos personales en el que hay vídeos y recortes de prensa que explican los abusos que sufrió de niño, y la espera debajo de su casa. Cuando ella ha descubierto lo que ha pasado, baja a su portal donde él la espera. Sin hablar, en una escena muy emotiva, él parece liberado, y ella deja caer una lágrima de alivio, al saber por fin qué es lo que escondía, lo que hará que puedan empezar de cero; por último, en el tercer episodio se ve a la perfección lo que es un motivo alegórico, en la escena en la que Katrine, con su hijo pequeño, va a votar a un colegio electoral y hace que el pequeño meta el sobre con su voto en la urna. Así pues, **la urna y el sobre** son el símbolo de la democracia, algo que en la mayoría de los países del mundo es fácilmente reconocible.

El motivo simbólico del **espejo** aparece en el primer y en el segundo episodio. La serie se inicia con Brigitte siendo maquillada delante de un espejo antes de la entrevista en televisión. Se trata de una imagen simbólica en el que Brigitte observa el cambio físico que el maquillaje produce en ella (Kasper pide a la maquilladora que le quite todos los restos del espejo), y que podría hacer pensar que nos vamos a encontrar ante un político

hipócrita, con dos caras distintas, como sugiere a veces el espejo, y en la escena siguiente nos sorprende como una política íntegra. En el segundo episodio, Birgitte vuelve a verse en el espejo para enfrentarse consigo misma. Se ha separado hace poco con su esposo y mantiene un conflicto con él ya que se niega a que su hija adolescente, con depresión, se medique. Finalmente, tras la receta de un médico, acepta que su hija tome medicación, y aunque su exesposo quiera hablar con ella sobre el tema, se niega en redondo. Cuando va al lavabo, se observa durante unos segundos en el espejo y empieza a llorar desconsoladamente, sola. La escena sugiere que en ese momento se odia a sí misma, no sabemos si por no saber proteger a su hija, por haber perdido a su esposo, o por la presión de su puesto, pero el espejo hace que se enfrente consigo misma, que es su peor fantasma.

Entre los motivos caracterizadores, destacamos el traje negro de Birgitte en el primer capítulo, ya que es el que decide llevar al debate a pesar de la opinión de sus asesores, y será el que formará parte de su estilo. Además, podemos señalar a las cámaras de televisión y fotográficas, omnipresentes a lo largo de los tres capítulos analizados; los trajes elegantes que caracterizan a los políticos; y los puros y el champagne presentes en la conversación entre Kasper y Laugsen, que denota su situación entre las élites y su gusto por el lujo.

8.4. Argumentos

Tanto el primer como el tercer episodio, como hemos comentado anteriormente, tienen tramas muy parecidas, en las que Birgitte se presenta a las elecciones y obtiene un resultado mucho mejor del esperado gracias a una integridad personal que conecta con los votantes. Resulta complicado conectarlo con alguno de los veintidós argumentos con los que trabajamos, aunque sí tuviéramos que hacerlo por alguno, podríamos decir que supone una parte del inicio del argumento de **“la fundación de una nueva patria”**, que Balló y Pérez conectan con *La Eneida*. Obviamente, las diferencias entre ambos textos son notables. En primer lugar, hablamos de un pueblo elegido maldito que está siendo liderado por un mesías para asentarse en un lugar prometido y fundar, de manera literal, una nueva patria. Suelen ser historias que explican de manera mitológica el inicio de esa patria y con un fuerte mensaje patriótico y nacionalista. En *Borgen*, en cambio, nos encontramos con una patria fundada, con una democracia sana, pero en un país en el que, en cambio, el sistema de bienestar está en entredicho y donde el poder recae en manos de unos pocos. Birgitte es la señalada por el pueblo para refundar la patria. En el primer episodio, en el debate, para regular el mercado y acabar con la desigualdad y, en el tercer

episodio, rechazando ser primera ministra en un gobierno que no le permitiría desarrollar sus políticas, y dando apoyo a un primer ministro con el que tiene muchas diferencias ideológicas, pero en el que podía luchar por lo que defiende: políticas económicas, migratorias y ecológicas. Vemos como en ambos episodios se inicia este argumento en el que, más que fundar una patria, Birgitte es la líder que la refunda.

En el segundo episodio es curioso ver cómo se le da la vuelta al argumento de “**el mártir y el tirano**”, con la guerra fría entre Birgitte y Saltum. Aquí, el mártir, presentado así de manera explícita, es el personaje que encarna los peores valores, y el tirano, sin llegar a este punto ni a ejercer la tiranía en ningún momento, es quien representa valores positivos como la integración. Aquí nos encontramos ante un personaje extremista, Saltum, un viejo zorro político que simboliza los movimientos populistas que se han extendido por Europa en los últimos años (años antes, por cierto, de que esto sucediese a gran escala), y que se presenta como un garante de la libertad y de la seguridad ante un gobierno progresista que deja de lado a los daneses por preocuparse más de los inmigrantes que llegan al país a vivir de las ayudas y a delinquir: “*Toda una generación desatendió a sus hijos. Vienen desde lejos y les dejan vagar con cuchillos*”, dice en el Parlamento, antes de pedir bajar de catorce a doce años la edad mínima de responsabilidad penal. Agitando a la opinión pública a través de los medios de comunicación, que le dan cabida (“Será un reaccionario de derechas, pero es buenísimo ante las cámaras”, dice el director del principal programa político del país), consigue influir en los socios de Brigitte, que actúan más por sus propios intereses que por los del país, y la empujan a que acepte la propuesta de Saltum. Para incendiar todavía más a la opinión pública, Saltum es agredido por un adolescente inmigrante, lo que hace que su papel de mártir se refuerce todavía más. En una entrevista, Katrine le preguntará si juega a ser un mártir, lo que, paradójicamente, provoca que él se indigne y se marche ofendido, como si de un mártir se tratara. Finalmente, en el debate final, Katrine promete una comisión parlamentaria para investigar los pros y los contras de la propuesta de Saltum, en vez de aprobarla directamente. Ganará por un voto, por lo que el “tirano” se habrá impuesto al “mártir”.

8.5. Loci

El principal *locus* simbólico de la serie, que de hecho da nombre a la misma, es el **parlamento**, el lugar donde se reúnen todos los políticos y se decide de manera colectiva el destino del pueblo. El parlamento, al igual que ya lo era el ágora en la Antigua Grecia, es el lugar de encuentro entre los políticos de distintas ideologías, que en democracia son

una representación del deseo del pueblo que los escoge en unas elecciones, para que legislen durante un periodo determinado de tiempo. En la serie el parlamento está presente en todo momento, ya sea de manera física o simbólica, y va más allá de este punto de encuentro: es un lugar que aúna la integridad de Birgitte y la ambición desmesurada de poder de Laugsen o el populismo incendiario de Saltum con el idealismo de Brigitte. Es también lugar de conspiraciones y traiciones, y donde las grandes corporaciones o los medios de comunicación hacen llegar sus tentáculos. Según la visión que da la serie, es un lugar que va mucho más allá de un edificio en el cual se legisla: es el corazón de la vida política y el lugar en el que se marca el camino que seguirá toda una generación. En la escena final de la serie, Birgitte y Katerine (que ha dejado el periodismo y es su asesora) llegan en coche al parlamento. Katerine le dice que es un bonito lugar de trabajo. Birgitte lo mira y sonrío: “*Es mi segunda casa*”.



Christiansborg. El parlamento danés. Imagen extraída de https://www.thedanishparliament.dk/~media/sites/ft/billeder/billeder-fra-christiansborg/christiansborg-udefra/folketinget_eksterioer_945x290px.ashx?h=290&la=en&w=945

El otro *locus* simbólico que encontramos es el de **la casa familiar**, donde encontramos un significado positivo y negativo. En el caso de la casa familiar de Katrine, que en el primer episodio es un piso, a pesar de que sea candidata a primera ministra, es el lugar de reunión familiar donde desarrolla un papel muy alejado del mesiánico que tiene reservado para refundar la nueva patria danesa. En el segundo episodio, con su nuevo cargo, estará viviendo en una casa más grande, pero la familia ya se habrá roto. Así pues, la separación de la casa familiar del primer episodio simboliza el fin de la familia. Además, en ese segundo episodio, vemos otra casa familiar, la de Kasper cuando era niño, a la que se ve obligado a volver tras morir sus padres para venderla, por lo que revive los abusos a los que le sometió su padre cuando era niño. Vuelve a verse, así, como la casa es un lugar que, de cara a la galería, ofrece una imagen idílica pero que dentro encierra numerosos problemas e infiernos personales.

Respecto a los *loci* caracterizadores, los más destacados que hallamos son la sala de realizaciones, que en el último episodio está en una furgoneta, para cubrir las elecciones; el plató de televisión y el camerino.

8.6. Personajes y figuras

Birgitte Nyborg, la protagonista de la serie, es un personaje tipo en el que se unen sus facetas como líder y como madre. En su faceta política se muestra como una líder idealista y pragmática, capaz de anteponer el bien común a su interés general, empática y honesta, lo que la contrapone a un mundo que parece dominado por una ambición desmesurada de poder y unos intereses personales que nada tienen que ver con el interés general. Es precisamente esto lo que hace que conecte con los electores y que le den la confianza para ser una figura política clave en el país, que llegará incluso a la presidencia. Pero además del lado político que ya hemos explorado en puntos anteriores, se muestra como una mujer a la que, por su posición, se le hace muy difícil compaginar la vida familiar, aunque lo intente. A pesar de su seguridad en el ámbito laboral, en el ámbito familiar se muestra insegura, débil y comete también errores. Así pues, podemos considerar, que es, dependiendo en el ámbito en el que se desarrolle, un **héroe líder** y un **antihéroe**, y es lo que dota de una profundidad suficiente al personaje como para que la consideremos un **personaje tipo**. Por ejemplo, en el primer episodio duda qué hacer antes de reunirse con Laugsen y le pide consejo a su marido, que es su principal asesor. Veremos también las dudas que tiene a la hora de escoger vestuario y problemas cotidianos como no poder ponerse un vestido por haber ganado demasiado peso. En el segundo episodio, tras separarse de su esposo, se comporta de manera extrema con él en relación con cómo afrontar la depresión de su hija, lo que lo llevará a hablarle de manera despectiva y a echarlo de su casa. En el capítulo final, ya con una pareja estable y con una mejor relación con su familia, sus inseguridades giran en torno a un cáncer de mama ya superado, y a la ansiedad que le supone volver a tener la enfermedad, lo que le hace tomar un poco de distancia con su pareja, y le hace temer lo que los electores puedan pensar de alguien a quien quizás le queda poca vida. Quedan bastante claras, por tanto, las distintas capas y los distintos matices que hay detrás de Brigitte, lo que justifica que sea un personaje tipo que pueda ser tanto un héroe líder como un antihéroe.

Por todo lo dicho, queda claro que Brigitte representa la figura del **líder**, tal como ella le deja claro a Kasper, que le echa en cara que a pocos días de las elecciones vaya a pasar una tarde con su familia por el cumpleaños de su hija en vez de intentar arreglar el

problema en el que están a causa de sus declaraciones: “*Trabajo dieciséis horas diarias. No voy a hacerle gestos a la derecha hasta después de las elecciones. Esta es la posición del Partido Moderado porque lo decido yo que soy su líder*”.

Es muy curioso cómo, en el primer episodio, se invierten los roles tradicionales en las figuras del padre ausente y la madre bienhechora. Aquí, la madre bienhechora sería el esposo de Birgitte, y el padre ausente sería ella, por lo que podríamos hablar, más bien, de una **madre ausente** y de un **padre bienhechor**. Aunque ella intenta estar en casa todo lo posible, su trabajo no se lo permite, y es él el que, para que ella pueda desarrollar su carrera, se queda en el hogar a cuidar de sus hijas. Queda, por tanto, restringido al ámbito del hogar. Esta inversión muestra como la serie es muy avanzada respecto al papel de la mujer en la sociedad, ya que lo toma de una manera muy natural, a pesar de ser la única inversión que hemos observado en toda la serie.

Además, como ya hemos explicado en puntos anteriores, Katrine representa en el primer personaje la figura de la **amante**; Kasper y Laugen la de los **traidores**; y en el segundo episodio Saltum es un particular y fingido **mártir**.

8.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Dyden i midten*

Fecha de estreno: 26/09/2010

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: La integridad de la clase política; El poder de los medios de comunicación; La corrupción del sistema; La meta-televisión

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: Los cantos de sirena; La traición; El duelo final; El ascenso
 - Alegóricos: El maquillaje
 - Simbólicos: El espejo
2. Motivos caracterizadores: Las cámaras; Los trajes elegantes; Los puros y el champagne
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La fundación de una nueva patria – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: El Parlamento; El piso familiar
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La sala de realización; El plató

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Birgitte: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Birgitte: Héroe líder / Antihéroe
3. Figuras y figuras míticas
 - Birgitte: La líder / La madre ausente
 - Michael: El traidor
 - Kasper: El traidor
 - Katrine: La amante
 - Phillip: El padre bienhechor

II. Nudo

Capítulo: 2X06 – *Dem & Os*

Fecha de estreno: 30/10/2011

Temas

- Tema principal: El descenso a los infiernos
- Temas secundarios: Los abusos infantiles; La integridad de la clase política; El populismo; El poder de los medios de comunicación; La meta-televisión

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El ataque de ira
 - Alegóricos: La lágrima
 - Simbólicos: El espejo
2. Motivos caracterizadores: El traje negro; Las cámaras
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El mártir y el tirano – Argumento principal

Loci

- Simbólico: El Parlamento; La casa familiar
- Alegórico:
- Caracterizador: La sala de realización; El plató de televisión

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Birgitte Nyborg: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Birgitte Nyborg: Héroe líder / Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Birgitte: La líder
 - Saltum: El mártir

III. Desenlace

Capítulo: 3X10 – *Valget*

Fecha de estreno: 10/03/2013

Temas

- Tema principal: La integridad de la clase política
- Temas secundarios: La ambición desmesurada de poder; La metatelevisión

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: Los cantos de sirena
 - Alegóricos: La papeleta y la urna
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: El traje negro; Las cámaras
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La fundación de una nueva patria – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: El Parlamento; La casa familiar
- Alegóricos:
- Caracterizador: La sala de realización; El plató de TV

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Birgitte Nyborg: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Katerine: Héroe líder / Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Birgitte: La líder

9. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *BOARDWALK EMPIRE*: OJO POR OJO

Muestra

- Introducción: 1X01 – *Boardwalk Empire*
- Nudo: 2X12 – *To the Lost*
- Desenlace: 5X08 – *Eldorado*



Imagen extraída de <https://www.hbo.com/boardwalk-empire/season-02>

9.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Boardwalk Empire*

Género: Drama de época

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 2010 - 2014

Temporadas: 5

Capítulos emitidos: 55

Creador: Terence Winter

Personajes principales: Enoch “Nucky” Thompson (Steve Buscemi); Jimmy Darmody (Michael Pitt); Margaret Thompson (Kelly McDonald); Nelson Van Alden (Michael Shannon); Eliah Thompson (Shea Whigham); Al Capone (Stephen Graham); “Chalky” White (Michael Kenneth Williams).

Sinopsis: Con la llegada de la Ley Seca, el tesorero de Atlantic City, Nucky Thompson, un político corrupto que gracias a sus tentáculos es el hombre más poderoso de la ciudad, ve la posibilidad de hacer negocio con el contrabando de alcohol, lo que le llevará a

relacionarse con otros grupos mafiosos de la zona. El joven Jimmy Darmody, que regresó de Europa tras luchar en la Primera Guerra Mundial, busca volver al lugar que cree que le corresponde, bajo el ala de Nucky, para poder estar algún día en su posición y ver colmadas sus ambiciones.

9.2. Temas

Si bien en nuestro estudio era obligado hablar de *The Sopranos* por lo que significa, no podemos olvidar la otra gran serie propia del género negro que ha dado la *Quality TV*. Y si bien la hibridación no siempre resulta exitosa, en el caso de *Boardwalk Empire* se da de manera magistral, ya que es también uno de los mejores dramas de época de esta era, en el que se recrea a las mil maravillas una parte del periodo de entreguerras en Estados Unidos, el de la Ley Seca (el inicio y el final de la serie coinciden con el inicio y el final de la prohibición), en el que el crimen organizado vivió su momento álgido con personajes como Al Capone, que aparecen aquí. El protagonista absoluto, sin embargo, será Enoch “Nucky” Thompson, el tesorero de Atlantic City, un político corrupto que es el amo de la ciudad.

No solo en Nucky²⁴⁶, también en el resto de los personajes que lo rodean, hay una **avidez de dinero**, que no es más que un síntoma de algo más grande: una **ambición desmesurada de poder** por la que viven y mueren desde una burbuja en la que desprecian y se aprovechan del pueblo. En una de las primeras escenas, poco antes de que se inicie la Ley Seca, Nucky está reunido con los principales actores de la ciudad, todos ellos en una posición supuestamente mejor que la suya (entre ellos el alcalde), pero que se encuentran subordinados a su poder. Están en el lujoso reservado del club de variedades de Nucky, con buen vino, champagne y langostas, y brindan por los puritanos que han promovido la ley, creyendo que no podrán beber de ninguna manera: “*For those beautiful ignorant bastards*”. Nucky les dice (por si quedaba alguna duda), que todos podrán beneficiarse de la situación: se beberá igual pero el precio se disparará y ellos recogerán su parte. Queda claro desde el inicio la avidez de dinero de las élites y de Thompson. Para reafirmar su poder, uno de los miembros del consejo pregunta qué pasará con la ley. Al lado de Nucky, su hermano, sheriff de Atlantic City, exclama bastante ebrio: “*I am the*

²⁴⁶ En el segundo episodio, Nucky es juzgado por diversos casos, aunque gracias a su poder es capaz de librarse de todas las acusaciones. En el juicio, la fiscal describe perfectamente a Nucky: “*Enoch Thompson is a man who will stop at nothing to achieve his ends. A man whose greed knows no boundaries*”.

law!". Pero desde el inicio, donde más queda clara la ambición desmesurada de poder es en la relación entre Nucky y Jimmy, el que es su mano derecha en el inicio de la serie y al que asesina él mismo al final del segundo episodio después de ser traicionado, lo que, a la larga, causará su muerte. Jimmy Darmody es un joven ambicioso que se encuentra desubicado después de volver de la Primera Guerra Mundial, y vuelve bajo el ala de Nucky, el que es su protector. Jimmy tiene problemas para controlar su ira y en una destilería clandestina no aguanta las bromas de Mickey, un gánster de medio pelo que lleva la producción de alcohol de Nucky, y le pega un botellazo en la cabeza, desencadenando así una pelea que acaba con un arma disparada sin mayores consecuencias. Nucky se lo lleva fuera para abroncarlo, y ahí vemos por primera vez las ambiciones de uno y cómo de ambicioso fue el otro. Jimmy está enfadado con Nucky porque quiere ser él su mano derecha, y no estar al servicio de quien lo es ahora, y Nucky le responde que si no se hubiera ido a la guerra el puesto sería suyo. Jimmy le echa en cara que él con su edad ya era ayudante del sheriff.

Nucky: *Eight years prior I spent night and day kissing Commodore's ass.*

Jimmy: *I've been kissing your ass since I was twelve.*

Además de mostrar dos personajes ambiciosos, se pone la semilla de lo que pasará entre ambos. El ambicioso Jimmy, junto a otro joven tan ambicioso como el, un tal Al Capone, deciden interceptar el envío de alcohol que habían apalabrado Nucky y Arnold Rothstein para poder revenderlo y que todos salieran beneficiados, aunque los planes no salen según lo previsto y todo acaba en una carnicería. Toda la ciudad busca a Jimmy, al que se tiene por un traidor, y Nucky piensa lo peor. Sin que nadie lo vea, Jimmy se encuentra con Nucky, que está furioso, para darle explicaciones. Nucky le pide que piense, que la guerra ya se ha acabado y ahora tiene un hijo y una mujer.

Jimmy: *I'm twenty-two. I see kids like Luciano with suits and money.*

Nucky: *Is it what you want?*

Jimmy: *It's what we all want.*

Nucky: *You've been very foolish to underestimate me. I could have you killed.*

Jimmy: *Yeah, but you won't. You can't be half a gangster, Nucky. Not anymore.*

Let me help you (le entrega un sobre con dinero). It's your share for last night.

Nucky: *I didn't ask you for it.*

Jimmy: *You didn't have to.*

Nucky, que ya ostenta el poder, sigue dejando clara su sed de dinero al no rechazar la oferta, y la ambición desmesurada de poder de Jimmy es obvia en esta conversación.



Nucky brinda entre lujos por la Ley Seca (1X01). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/boardwalk-empire/season-1>

El tema de la ambición desmesurada de poder va ligado normalmente con otro, el del **ascenso y la caída**, que se dibuja aquí con dos personajes: con Nucky Thompson y con Al Capone. En el caso de Nucky, lo conocemos cuando está en su máximo esplendor, aunque sabemos de su ascenso por lo que dice y por *flashbacks* del tercer capítulo analizado, que nos permiten ver cómo encarna a la figura del *self-made man*, y que conectan con esa primera conversación con Jimmy del episodio piloto. En el mismo paseo marítimo del que es rey, Nucky, que es ayudante del sheriff, pasea de joven y se ofrece para ser sheriff al Comodoro, el hombre más poderoso de todo Atlantic City, y le dice que está dispuesto a trabajar todo lo duro que sea necesario. El Comodoro le responde que sabe que le denunció ante el alcalde. Nucky se justifica en que no veía colmadas sus expectativas, pero insiste en su objetivo: “*I’m telling you that I’m loyal and I’m ready to be useful*”. En esos *flashbacks* finales conocemos definitivamente la conexión entre Jimmy y Nucky. Si bien sabíamos que el Comodoro era el padre de Jimmy (aunque su relación no era muy buena), no sabíamos por qué Nucky se sentía en deuda con él²⁴⁷. En

²⁴⁷ Al final de la primera temporada, Gillian, la madre de Jimmy, le explica esto mismo a su hijo, aunque no habíamos visto cómo sucedía ni la importancia que tendrá en la vida de Nucky. Aquí es visible, por un lado, su ambición desmesurada de poder (antes de tenerlo) y, por el otro, cómo se inicia su ascenso.

la inauguración del paseo marítimo, sin venir a cuento, el Comodoro le retira a Nucky la placa de sheriff que le había dado hacía poco. Cuando Nucky se iba, uno de sus ayudantes se le acerca y le dice que la placa es suya si consigue algo que el Comodoro desea. El joven Nucky, que conoce a una niña huérfana de trece años que roba en las calles, y a la que su esposa y él ayudan de vez en cuando, está hablando con ella cuando le llega esa propuesta. Mira al Comodoro, que, con un breve movimiento de cabeza en dirección a la niña, dice todo lo que desea. En medio segundo, Nucky debe decidir qué hacer, y su ambición desmesurada de poder es tal que no le importa arruinar la vida de una niña. *“He’s very rich. And he’s been good... to me. He’s... offered to help us. Both. Would you like to meet him? I promise I’ll always look after you.”*²⁴⁸ Ante las palabras de Nucky, la niña se siente segura y le da la mano. El Comodoro se la llevará y la violará repetidas veces, siendo Jimmy el resultado de esa violación. Al inicio de la serie, como decíamos, lo vemos en su momento álgido, y ya en el segundo capítulo vemos como lucha como gato panza arriba para mantener ese poder que tanto le ha costado conseguir: sobrevive a una traición por parte de sus más fieles colaboradores, incluyendo a Jimmy y a su hermano, y se libra de ir a la cárcel cuando parecía que no había escapatoria. Será en el episodio final cuando se consume esa caída. En el 1931, justo al final de la Ley Seca, Nucky ya ha perdido todo su poder²⁴⁹, y se dirige al club que ha poseído a recoger sus últimas pertenencias, ahí lo tratan de manera despectiva, registrándole y hablándole sin respeto alguno. Cuando sale, en el paseo marítimo, unos jóvenes borrachos se le tiran encima y se burlan de él, como si fuera un Don Nadie. Esta escena se contrapone con otra del primer capítulo en la que en el paseo marítimo es tratado como un Dios de carne y hueso. Segundos después, en ese mismo paseo marítimo, encontrará la muerte.

²⁴⁸ Poco antes de este *flashback*, Nucky va a visitar a Gillian a un hospital psiquiátrico donde está internada. Tanto de la pérdida de su inocencia y de su infancia, como de la de su hijo, Nucky es responsable directo, y parece que le pesa **el remordimiento por el mal causado**. Nucky va a explicarle que va a dejar el crimen organizado y que ya no quiere que le pida nada más. Ella está en estado catatónico, y Nucky no sabe si creerlo. *“You were very clever. You made a bargain. You saved your own neck. I’m not someone you should look for help. I’m leaving here. Starting something new. I won’t be back. You’ll have your room here (...). Do you want me on my knees? I won’t do that. The past is past. Nothing can change it”*.

²⁴⁹ Aunque no se ve en este episodio, se debe a una guerra entre las bandas de Lucky Luciano y Meyer Lansky, que quieren controlar todo el crimen organizado en Filadelfia, Nueva York y Atlantic City, de la que Nucky será víctima colateral y se verá obligado a retirarse de sus negocios.

También en Al Capone encontramos, más claramente si cabe, este tema, ya que presenciamos su ascenso desde el inicio, el ascenso y la caída. Empieza como un ambicioso matón que trabaja para Johnny Torrio²⁵⁰, en el capítulo final, siendo una de las personas más famosas del país, amo y señor del crimen organizado de Chicago, su caída se consume por algo totalmente ajeno a sus crímenes: lo consiguen detener por evasión fiscal.

Además de estos temas, hay otros que sin son recurrentes tienen una gran importancia en la serie. El tema de **la traición** aparece en el segundo capítulo. Aunque normalmente es un motivo temático, aquí se adueña de tal manera de la narración que se convierte en tema, y además hay una referencia explícita a una de las grandes obras sobre el tema, el *Julio César* de Shakespeare. La situación de Nucky es muy delicada a causa de una traición de casi todos sus hombres de confianza, que quieren acabar con su poder, y de la que consigue escapar por los pelos. Tras librarse definitivamente de la cárcel, Nucky va a ver a Eliah, su hermano, y le cuenta lo que sabe:

Nucky: *What about those Phillies and my brother tried to have me killed. Et tu, Eli?*

Elijah: *What?*

Nucky: *Shakespeare. Julius Cesar.*

Eli se libra del muerto culpando del todo a Jimmy, que a su vez acababa de culparle a él, y Nucky le dice ahora tendrá que ir a la cárcel por él durante un año, y él se hará cargo de su familia. Esta traición conllevará a **la venganza** de Nucky, que matará a Jimmy él mismo, lo que sellará su destino. La venganza de Nucky acabará con una venganza de sangre, ya que, en el último episodio, será el hijo de Jimmy el que matará a Nucky y haga definitiva su caída

9.3. Motivos

Varios de los motivos temáticos que hallamos están relacionados con el género negro. Un motivo que es recurrente en la serie es el de **la ejecución**, que sirve para sellar las venganzas de Nucky contra Jimmy y de Tommy contra Nucky. En ambos casos, la

²⁵⁰ Cuando se acaban de conocer, Jimmy le pregunta por si le parece bien que su jefe se meta también en el contrabando de alcohol, además de al tráfico de mujeres. Su respuesta no parece mostrar todo de lo que será capaz: *"I'm Johnny's muscle. Who gives a shit what I think?"*

ejecución es de noche, con personas delante, y de un disparo en la cabeza. Otros tres motivos que podemos encontrar de manera recurrente en narraciones propias del género negro son la persecución, la emboscada y el truco. En el caso de los dos primeros, se dan de manera conjunta: los hombres que transportan las cajas de alcohol sufren **una emboscada** preparada por Jimmy y Al Capone, que corren tras los que huyen, en **una persecución** a la que se unirán también agentes del FBI que los observaban a lo lejos. El momento es clave en la serie, ya que será el siembre la semilla de lo que serán las tiranteces entre Jimmy y Nucky, y además será aprovechada por Nucky para librarse del esposo de Margaret y tener pista libre para estar con ella. El motivo del **truco**, que es a la vez una emboscada en toda regla, lo encontramos instantes antes de la ejecución de Jimmy en manos de Nucky. Para concertar su cita, Nucky le dice que tiene al hombre que ordenó la muerte de su mujer. Jimmy, que piensa que Nucky ha dejado atrás lo que ha sucedido, va a la cita sin su hombre de confianza, Richard, un pistolero leal y valiente, que se ofrece a matar a Horvitz él mismo. *“This is something I gotta do myself”*. Cuando llega allí armado, ve a Nucky con Horvitz amordazado. Por detrás suyo, aparece Elisha con una escopeta, y lo desarman. Horvitz se quita las cuerdas que no le amordazaban, el truco con el que lo han atraído. En la escena antes de que esto suceda, justo cuando Jimmy deja su casa, se da una **profecía**. Jimmy, que se va rápidamente tras recibir la llamada de Nucky, no se despide de nadie. Suena un trueno que no presagia nada bueno, y su madre parece intuir algo. Está con su nieto, el hijo de Jimmy, al que cuida. Es un niño y no entiende nada, pero le dice: *“You’re going to be a big man in this city one day”*. No sabemos lo grande que será, pero sí lo importante, ya que será el que mate al Rey de Atlantic City.

Otros motivos de acción con relevancia en los capítulos analizados son el del **ataque de ira**, que aparece en el primer capítulo cuando Jimmy ataca a Mickey tras no soportar sus bromas, con un violento botellazo en la cabeza que inicia un tiroteo y en el que Jimmy demuestra su enorme ambición de poder; **la humillación del soberano**, un motivo clásico en el que normalmente el soberano es un tirano y la persona que lo reta el héroe de la historia que busca señalar las injusticias cometidas (Frenzel, 1980: 344 – 345). Aquí, aunque el soberano es un tirano también, y actúa con impunidad y de manera injusta, aquel que busca humillarlo es precisamente alguien peor que él. Schroeder, el marido de Margaret, humilla públicamente a Nucky en su propio negocio tirándole el dinero que le había dado a su mujer e insultándole a la vista de todo el mundo, provocando un ataque de ira en Nucky, que mostrará posteriormente lo lejos que puede llegar; en el segundo episodio, encontramos el motivo en el que los personajes se encuentran **bajo la**

lluvia, un motivo audiovisual que sirve para transmitir y resaltar el dramatismo de la acción (Balló, 2000: 128), y que aquí sucede en la ejecución de Jimmy, que sin duda es (hasta la escena final), el momento más importante en toda la serie; por último, en el tercer episodio se hace manifiesto otro motivo recurrente en la *Quality TV*, el del **conflicto entre padre e hijo**, en un crudísimo *flashback* sobre los orígenes de Nucky, en el que se pelea a puñetazo limpio con su padre, al que repudia por ser un alcohólico y un maltratador, así como el segundo pone de manifiesto el **conflicto entre hermanos** de Elisha y Nucky, tan extremo que el primero participa en un complot para el asesinato del segundo.

El principal motivo alegórico de la serie es el de **los billetes o el dinero**, el principal símbolo del poder de Nucky y del resto de personajes poderosos que habitan en la serie, así como su ambición desmesurada de poder. El principal motivo de conflictos y la línea que separa a los personajes que, en cuanto a valores positivos o negativos, se sitúan de un lado o del otro, y que está presente a lo largo de toda la serie. Nucky, por ejemplo, que hace lo que sea por tenerlo, no duda en solucionar sus problemas dando dinero: lo hace con Jimmy, con Margaret y con Tommy Darmody al final de la serie, que le rompe los billetes y le echa en cara precisamente esto. Es muy significativa la conversación de la fiscal que quiere meter en la cárcel a Nucky y Margaret, a la que quiere convencer para que declare en su contra, amenazándola con meterla a ella en la cárcel. Dice que pueden decir en el juzgado que era una viuda inocente que se vio cegada por su dinero. Margaret le dice que eso no es cierto: “*What has he given you besides money?*”. Aunque parece dudar, Margaret se casará con Nucky para no verse obligada a testificar. En una mujer católica con una moralidad muy estricta, este gesto tiene mucho peso: el dinero, ante todo. Además del dinero, hay otro motivo que simboliza la ambición de poder de Nucky, y es **la placa de sheriff** que aparece en uno de los *flashbacks* del capítulo final, y que será lo que haga tomar una decisión que cargará consigo hasta su muerte. Por último, justo cuando Jimmy sale de casa, con su destino ya sellado, una tormenta se cierne sobre Atlantic City y un sonoro **trueno** hace retumbar la mansión del comodoro. El trueno, símbolo de la justicia y de la cólera divina (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 1031), es muy claramente aquí una señal de la tragedia que se cierne sobre los Darmody, fruto de la cólera y de la justicia de lo más parecido a una divinidad que hay en Atlantic City: Nucky Thompson

En cuanto a los motivos simbólicos, encontramos uno que abre la historia. El inicio de la serie, *in media res*, comienza con la emboscada de Jimmy y Al Capone a la

entrega de alcohol de Nucky, en una escena en que **la niebla** se adueña de todo el ambiente. Hablamos del símbolo por excelencia de lo indeterminado (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 751), y su presencia sirve para remarcar la confusión en el espectador, que no sabe qué está presenciando, por qué pasa ni quiénes son los protagonistas (sabemos que es 1920 y que estamos en Atlantic City por un subtítulo). Aunque es un motivo simbólico que acepta múltiples de lecturas, podría ser una señal de lo turbia que será la historia que veremos.

Los argumentos caracterizadores tienen, en su mayoría, el objetivo de caracterizar la era en la que nos encontramos (serie de época) y el mundo de gánsteres y lujos en el que nos movemos (género negro). Respecto a la época, nos encontramos con máquinas de escribir, coches antiguos, trajes de época, coches de caballos, o un cine mudo; del género negro, lo más característicos serían los barriles de alcohol, el alcohol y las armas (pistolas, escopetas y metralletas); y para caracterizar el lujoso mundo en el que se mueven los personajes, especialmente el de Nucky, puros, langostas, champagne y vino y todo tipo de lujos a su alcance.

Podemos decir que **el agua del mar** es un *leitmotiv* del tercer episodio. Hemos de tener presente que el paseo marítimo, que da título a la serie, es donde se desarrolla el día a día de Nucky, así que la presencia de estos elementos es recurrente a lo largo de toda la serie. Exploraremos más este *leitmotiv* cuando llegemos a los *loci*.

9.4. Argumentos

Boardwalk Empire es una de las series en la que resulta reconocer más fácilmente uno de los argumentos propuestos por Balló y Pérez, el de “**el ansia de poder**”, que se construye mediante el esquema del ascenso y la caída. Nucky, al igual que Macbeth, es un ser que hace todo lo que está en su mano por el dinero y por el poder, y una vez lo consigue, no es capaz de disfrutarlo para poder mantenerlo. Aunque Nucky se mantenga durante años en el poder, lo acabará perdiendo, y cuando deja de ser intocable, todos los enemigos que ha hecho por el camino le acaban pasando factura: será el hijo de Jimmy, el que fue su mano derecha y mató, el que acabe con su vida. A tenor de los tres capítulos analizados, podemos resumir el argumento de la serie como el de un personaje que maneja a su antojo Atlantic City, con una ambición desmesurada de poder capaz de hacer todo lo que está a su alcance por mantenerlo, tras lo mucho que le costó conseguirlo, pero que, tras un tiempo en lo alto, caerá de nuevo, lo que supondrá su final a manos de unos de los enemigos que se creó. Si cambiamos Atlantic City por Escocia y lo viéramos llegar a él,

sería exacto al argumento de Macbeth, el que ofrecen como ejemplo los autores de este esquema argumental que, por otro lado, fue el más habitual en el cine negro protagonizado por gánsteres (Balló; Pérez, 1995: 208) y del que Al Capone, aquí presente, forma parte.

A pesar de ser este el argumento principal de la serie, resulta curioso como en los otros capítulos analizados encontramos presente el argumento de “**la venganza**”, en tres líneas argumentales diferentes. En el primer episodio, de manera completa, y en el segundo y el tercero, en su final. Al inicio de la serie, Nucky conoce a la que va a ser su segunda esposa, Margaret, que le acompañará a lo largo de casi toda la serie. En el inicio de la serie, Nucky da una charla en favor de la prohibición (lo que deja ver su doble moral, como más tarde detallaremos), a la que asiste Margaret, que se queda prendada de su oratoria y se atreve a ir a visitarlo a su despacho el día siguiente, donde le explica que está embarazada, pero su marido tiene problemas con el juego y la bebida. Le pide un trabajo para él y, aunque Nucky no se lo da, le da dinero para ella y para sus hijos. Aunque parece imposible hasta entonces saber lo que le pasa de verdad por la cabeza, notamos en seguida que se siente atraído por Margaret. Nucky pide a Jimmy que la lleve a casa y lo hace, lo que despierta los celos de su marido. Por la noche, le pregunta quién era ese hombre, y descubre el dinero que le ha dado Nucky, que tenía escondido en el colchón: “*Whoring yourself out!? You whore!*”. Le quita el dinero y le da una paliza. Al día siguiente, en el casino de Nucky, el marido, borracho, se encuentra con Nucky, y le tira el dinero que le ha dado a su mujer, riéndose de él: “*Here you, prick. I’m winning anyway*”. Humillado delante del resto de jugadores, Nucky golpea violentamente su cabeza contra la ruleta y pide que lo echen. A final del capítulo, lo cogen dos de los hombres de Nucky y se lo llevan en un barco, donde le dan una paliza y lo matan. Lanzan su cadáver al mar y lo encuentran poco después unos pescadores. Lo utilizarán también como cabeza de turco para explicar los muertos que causó Jimmy al interceptar el envío de alcohol. Se desarrolla aquí, por tanto, el esquema argumental de “la venganza”, aunque sea de una manera muy simple. Normalmente, encontramos narraciones donde la venganza se prepara durante tiempo y es difícil de conseguir. Nucky, que es la persona más poderosa de la ciudad, lo tiene tan fácil como dar una simple orden. En su caso también la venganza se encuentra moralmente justificada por los actos del marido de Margaret.

En el segundo capítulo, vemos el final de la venganza de Nucky contra Jimmy por intentar acabar con su poder y con su vida. Al inicio del capítulo, lo vemos en Filadelfia negociando casi desesperado con Horvitz, un gánster local, por conocer el paradero de

Jimmy, del que lleva tiempo sin saber nada. Jimmy, por su parte, que ya sabe que Nucky se ha librado del golpe de estado que entre todos han preparado en su contra, le pide a Chalky White, uno de los hombres de confianza de Nucky, el líder espiritual de la comunidad afroamericana de la ciudad, una reunión con Nucky para poder explicarse. “*Whatever you do to try to change things... he'll never forgive you*”, le advierte de manera profética Chalky. Cuando por fin se encuentran, Jimmy se explica. En una conversación similar a la del primer episodio, le explica que estaba enfadado por el papel que él le daba, pero que jamás quiso que se produjera el tiroteo que casi acaba con su vida, y que fue Eli quien ordenó que lo mataran. Jimmy vuelve a decir lo mismo: “*Let me try to help you*”. Parece que han llegado a un acuerdo, cuando en casa del Comodoro, que acaba de fallecer, se reúne con esas mismas élites que estaban con Nucky al inicio de la serie y que conspiraron para acabar con él. Les pide que todas las acusaciones contra Nucky deben recaer ahora contra Eliah, su hermano, y ellos le piden que se tome un descanso, que tiene mucha presión encima. Hacia el final del episodio, Jimmy bebe con quien es su mano derecha y recibe la llamada de Nucky para informarle de que ha localizado a Horvitz²⁵¹ y tiene una cita con él. Le ofrece a Jimmy la oportunidad de tener su propia venganza. Cuando llega allí, y Nucky y Eliah llevan a Horvitz esposado, se da cuenta de inmediato en que es una trampa. Antes de dispararle, Nucky le dice que tenía toda la vida por delante, y que lo que está pasando es su elección.

Por último, y la que más impacto tiene, es la del final de la serie, en la que el hijo de Jimmy venga la muerte que acabamos de describir para acabar con Nucky. Joe Harper es un joven humilde que intenta ganarse la confianza de Nucky y trabajar para él. En el último episodio lo pillan robando en el Ritz, el hotel donde ha vivido tanto tiempo ha vivido Nucky, y logra librarse gracias a la intervención de este, que le recuerda los mil dólares que le había dado, con los que mucha gente vive. “*You don't*”, le dice él.

Nucky: Go back home.

Joe: I don't have a home.

Nucky: Make one.

Nucky le da más dinero. “*The answer to everything*”. Joe le rompe delante de sus narices los billetes: “*OK, kid. You showed me. Good luck, you're gonna need it*”. Al final del

²⁵¹ Es el líder de la mafia rusa en Filadelfia y ha tenido problemas con Jimmy. Mandó a unos hombres a su casa y a quien encontraron fue a su esposa Angela, a la que asesinaron.

episodio, Joe se encuentra con un Nucky cuya caída ya es un hecho. Le habla de su abuela y le apunta con una pistola.

Nucky: Who are you?

*Joe: Tommy Darmody*²⁵².

Nucky: Tommy... don't.

Tommy le dispara y consuma su venganza de sangre. Venga a su padre, a quien Nucky mató, y a su abuela, a quien Nucky arruinó la vida. La historia de Tommy, aunque no sea la principal de la serie, recuerda a la de Orestes, que venga a su padre de la manera que acabaron con él: la sangre se paga con sangre.

9.5. *Loci*

El título del último episodio es “**Eldorado**”, que es el nombre de unos apartamentos de lujo que va a comparar Nucky con el dinero que le queda y donde tiene pensado vivir lo que le queda de vida tras verse obligado a dejar el crimen organizado. No se va a mantener el nivel de lujo que tenía hasta la fecha, pero va a poder vivir en uno de los apartamentos más modernos de Atlantic City y a mantener un nivel de vida propio de la clase alta, dejando de lado las preocupaciones anteriores. El nombre, obviamente, no es casualidad, ya que señala ese lugar idílico para su retiro. Eldorado es un lugar que supuestamente se halla en algún rincón de América y que los conquistadores españoles buscaban con ahínco, ya que estaba lleno de oro, y del que se hizo eco Voltaire al repasar las crónicas de Pedro Cieza de León o Garcilaso de la Vega (Brunel, 1988: 407). Al final, Nucky muere viendo Eldorado a lo lejos, pero sin poder llegar allí: ojo por ojo...

El **horizonte** es un *locus* alegórico que aparece en el primer y en el segundo capítulo. Y en ambos, es Nucky el que mira el horizonte. En el primer capítulo, tras conocer a Margaret, parece reflexionar sobre posible relación con ella. Está en el paseo marítimo viendo una sala donde tienen recién nacidos y se gira en dirección al paseo marítimo donde mira el horizonte lo que tiene a lo lejos, que es el futuro con ella; al final del segundo episodio, tras superar el “golpe de estado” en su contra y la cárcel, Nucky hace negocios con unos constructores, por lo que Margaret se bañará en oro, en un dinero

²⁵² Remite a la famosísima frase de la película *La princesa prometida* (R. Reiner, 1987): “*Hello. My name is Inigo Montoya. You kill my father. Prepare to die*”.

que finalmente rechazará. El episodio se cierra con todas las tierras que en poco tiempo estarán construidas, con el horizonte a lo lejos.



El horizonte muestra el negocio de Nucky (2X12). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/boardwalk-empire/season-2/episode-12>

El mar, como decíamos, actúa como *leitmotiv* del episodio final de la serie. El episodio, antes de un *flashback* en el que se explican los orígenes de Nucky, lo vemos en la actualidad, bañándose desnudo en el mar, con el paseo marítimo al fondo. En los *flashbacks*, vemos la inauguración del paseo marítimo con un gran desfile promovido por el comodoro, en el momento en que Nucky entrega a la madre de Jimmy al comodoro para que la viole. En ese desfile, aparece representado Poseidón, Dios del mar. En la última escena de la serie, tras recibir el disparo de Tommy, Nucky está mal herido en el suelo y parece estar ya delirando. Estira una mano que parece querer alcanzar a Tommy, que lo remata. Realmente, se está intentando tocar a sí mismo, que nada de joven en el agua, desnudo, en lo que es el final de la serie. Por tanto, el mar, omnipresente a lo largo de la serie por la situación geográfica de la ciudad, es el alfa y el omega de la misma, y una vez más, como sucede de manera habitual en la *Quality TV*, es símbolo de vida y de muerte.

Por último, en el primer capítulo la emboscada y la persecución que tienen una importancia capital en la historia suceden en otro locus recurrente, **el bosque**.

Los *loci* característicos más destacados de los capítulos que hemos analizado son la destilería ilegal, en lo que parece una cámara secreta, el lugar en el que Nucky tiene su fábrica clandestina de alcohol operada las veinticuatro horas del día en la planta baja de

una funeraria; la sala de interrogatorios donde interrogan a Jimmy; el juzgado donde se desarrolla el juicio a Nucky en el segundo capítulo; y la lujosa suite del Ritz en la que vive Nucky.



La visión de Nucky antes de morir. Vuelve al mar (5X08). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/boardwalk-empire/season-5#>

9.6. Personajes, figuras y figuras míticas

Aunque no ha llegado al nivel de popularidad dentro de la cultura mediática contemporánea de otros personajes de la *Quality TV* como Don Draper, Walter White y Tony Soprano, Nucky Thompson sigue la línea de esos personajes tipo tan propios de esta época, ambivalentes y moralmente reprobables, que aun así son tan carismáticos que el espectador llega a perdonar muchos de sus actos. En solo tres capítulos podemos llegar a apreciar muchos matices en el personaje de Nucky: hipocresía, falta de valores, ambición, remordimiento, temor, humanidad, venganza o sed de sangre. El inicio de la serie describe en un par de pinceladas la naturaleza del personaje. La noche antes de que entre en vigor la Ley Seca, Nucky está en una conferencia promovida por un grupo de mujeres, donde da una charla en la que se vende como un hombre de humildes orígenes en contra del alcohol: “*Prohibition means prohibition*”. Les da las gracias y se alegra de que las mujeres puedan votar. Cuando sale de la charla, Jimmy lo espera con una petaca, y le da un trago. Le pregunta por la historia que ha contado: “*First rule of politics kiddo: never let the truth get in the way of a good history*”. Lo que parece un político íntegro se convierte en unos segundos en un amoral hipócrita al que solo le importa él mismo. En la siguiente escena, antes de la prohibición, reunido con las élites de la ciudad, se muestra

como el amo de la ciudad, que en ese primer episodio está relacionado con una joven de un gran atractivo, es respetado por los ciudadanos, tiene contactos con la mafia e inicia un negocio de contrabando de alcohol. Sin embargo, se muestra también amable y cariñoso con Margaret, y se preocupa por sus hijos sin conocerlo. En el resto de los capítulos analizados, profundizamos en sus traumas y conocemos sus fantasmas. Se muestra, en general, como un ser lleno de claroscuros, que igual se desvive por los hijos de Margaret como ordena la muerte un fiscal o mata él mismo a su protegido. Es, por tanto, un personaje tipo, que en el estatuto heroico evoluciona **de héroe líder** (dentro de la serie, podríamos decir que héroe divino) **a antihéroe**. Pasa de ser aquel al que todos temen y obedecen (primer capítulo) a estar contra las cuerdas y salir adelante (segundo capítulo) a perder todo su poder y ser alguien más del que todos se pueden burlar (tercer episodio).

Nucky es un claro ejemplo de la figura del *self-made man* que promueve el sueño americano. Es un personaje que ha hecho todo lo que ha podido por llegar a la cima en la que se encuentra. De ser el humilde hijo de una ama de casa y un granjero alcohólico al hombre más poderoso de Atlantic City, a base de mucho trabajo, de lamer muchos culos (como él mismo dice) y de arruinar la vida de cualquiera que se pusiera en su camino. La serie muestra que es posible conseguirlo, pero también el precio. Su ascenso conlleva la pelea constante por mantener su posición, algo que no le dejará disfrutar ni del lujo, ni del poder, ni del sexo, y le granjeará enemigos de manera constante, lo que pondrá fin a su vida de manera prematura. Él mismo se presenta como tal al inicio de la serie, en la charla a favor de la Ley Seca. Explica la historia de un joven que perdió a su padre por el alcohol y tuvo que tirar de su familia en una situación de pobreza extrema, donde comían hasta ratas: *“The family survived. And the little boy? The little boy speaks to you tonight from this very podium”*. En el *flashback* en el que se pelea con su padre en el tercer capítulo analizado, tras ser separados por su madre y su hermano, Nucky se va amenazándole para que no vuelva a pegar a su madre. Su padre, de lejos le grita: *“We’re here. Wherever you think you’re running, we’re always gonna be here”*. Por la importancia que se le da a esa escena, parece que Nucky siempre lo ha tenido presente, lo que da sentido a todo lo que ha hecho por mantener esa posición. La escena nos enseña, además, al conocer sus orígenes, por qué encarna esta figura del *self-made man*. El sueño americano es posible, nos dice la serie, pero el camino y las consecuencias no siempre valen la pena. Además de esta figura, por lo ya expuesto, encarna a la figura del **político corrupto**, así como la del **mentor** para Jimmy.

En una serie marcadamente masculina, si hay un personaje femenino con importancia en la historia es Margaret, la que será la esposa de Nucky, y que en los capítulos analizados encarna la figura de **la esposa ciega**, aunque es algo que debemos matizar. En su caso, no se trata de alguien que se sienta moralmente superior a Nucky por no tener las manos manchadas de sangre, o que con sus actitudes le pida dinero para sus caprichos, más bien al contrario. Tras su matrimonio, Nucky tira de contactos para hacer que una parcela de tierra de Margaret se revalorice y gane miles de dólares. Ella, en vez de aceptar el dinero, lo donará a la iglesia. En el final de la serie, aunque están separados, parece que plantean volver juntos ahora que Nucky va a dejar el crimen organizado. Hablan del pasado y él se disculpa: “*All you did was offer. I was the one who took it*”. La razón por la que consideramos que Margaret encarna esta figura es porque, aunque es consciente de todo lo que hace Nucky, mira hacia otro lado con todo el mal que causa a otros, algo que sus valores cristianos no aceptarían de ningún modo. De hecho, cuando la fiscal quiere convencerla de que testifique en su contra, le habla de todo el daño que él ha hecho a otras personas. Ella solo le dice que es bueno con ella.

Otro que tiene una aparición breve en los capítulos analizados es el Comodoro, pero es lo suficiente para entender que fue (y es) **el mentor** de Nucky. En el tercer capítulo, en uno de los *flashbacks*, tienen una conversación que recuerda mucho a la del primer capítulo entre Jimmy y Nucky²⁵³, donde le dice algo que Jimmy le dijo a él: “*I’m not a boy anymore*”. Al inicio de la serie, que es quizás cuando más poder tiene Nucky, después de que interceptaran su envío y matarán a cuatro de sus hombres, va a ver a la única persona de la que puede tomar consejo. “*You better give ’em someone, let ’em make an arrest*”. Es lo que le llevará a tomar la decisión de asesinar a Schroeder y cargarle los asesinatos.

Aparecen también de manera recurrente figuras clásicas del género negro, que además encarnan diferentes personajes. El primero es el del **cabeza de turco**, que está presente en el primer y el segundo capítulos analizados. Dicha figura tiene como principio la idea de que el mal y el pecado es transferible y de que un individuo puede cargar con la responsabilidad de otra persona u otro grupo de personas (Seigneuret, 1988: 1109). En el primer episodio es Schroeder, el marido de Margaret (que sin ser un gánster es

²⁵³ De hecho, antes de hablar entre ellos, el Comodoro habla con ciudadanos de a pie, con una enorme sonrisa en la boca, mostrándose servicial con ellos, aunque luego viva a cuerpo de rey. Recuerda a la presentación de Nucky, que se muestra como un **político corrupto**, un hipócrita.

moralmente mucho peor que ellos, ya que es el maltratador de una mujer inocente) el que Nucky utiliza como cabeza de turco para culpar de las cuatro muertes de sus hombres. Le da así a la prensa un culpable, deja a los prohibicionistas tranquilos y se libra de alguien al que quería ver muerto. En el segundo capítulo, entre otros crímenes, a Nucky le acusan de la muerte de Schroeder. Tras asesinar a un fiscal y amenazar a otro, y hacer que testigos cambien su declaración, consigue librarse de todos sus cargos y trasladar las acusaciones a otros: Halloran, el policía que mata a Schoreder es el único acusado del asesinato, y su hermano, Eliah irá un año a la cárcel por otros asuntos. Nucky dispone aquí de dos cabezas de turco más que llevarán la penitencia de sus pecados; la segunda figura es la del **traidor**, que como ya hemos explicado, es una traición global a Nucky, en la que los máximos exponentes son Eliah y Jimmy. Uno pagará su traición con la cárcel y el otro con su vida.

Por último, debemos mencionar también que aparecen dos figuras míticas de las que ya hemos hablado, por lo que simplemente las recordaremos: en el segundo episodio, Nucky es **Julio César**, y en el último, Tommy Darmody es **Orestes**.

9.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Boardwalk Empire*

Fecha de estreno: 19/09/2010

Temas

- Tema principal: Avidéz de dinero
- Temas secundarios: Ambición desmesurada de poder

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La emboscada; El ataque de ira; La humillación del soberano
 - Alegóricos: El dinero
 - Simbólicos: La niebla
2. Motivos caracterizadores: El lujo; El cine mudo; Los trajes de época; El coche de caballos; El coche; El alcohol
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El ansia de poder – Argumento principal
- La venganza – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: El mar; El bosque
- Alegóricos: El horizonte
- Caracterizadores: La destilería; El hotel; La sala de interrogatorios

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Nucky Thompson: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Nucky Thompson: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Nucky Thompson: *Self-made man* / El político corrupto / El mentor
 - Mr. Schroeder: El cabeza de turco
 - El Comodoro: El mentor

II. Nudo

Capítulo: 2X12 – *To the Lost*

Fecha de estreno: 11/12/2011

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: Traición al líder; La venganza

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La ejecución; Bajo la lluvia; La profecía; El truco; La emboscada; El conflicto entre hermanos
 - Alegóricos: El trueno
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: La máquina de escribir; Los trajes de época; Los coches; El lujo
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- Ansia de poder - Argumento principal
- La venganza - Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La casa familiar
- Alegóricos: El horizonte
- Caracterizadores: El juzgado; La sala de interrogatorios

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Nucky: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Nucky: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Nucky Thompson: *Self-made man* / El político corrupto
 - Eliah: El traidor / El cabeza de turco
 - Jimmy: El traidor

- Mr. Halloran: El cabeza de turco
- Margaret: La esposa ciega
- Nucky Thompson: Julio César

III. Desenlace

Capítulo: 5X08 – *Eldorado*

Fecha de estreno: 26/10/2014

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: El remordimiento por el mal causado; La venganza de sangre

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El conflicto entre padre e hijo; La ejecución
 - Alegóricos: La placa de sheriff; El dinero
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: Los lujos
3. *Leitmotiv*: El agua del mar

Argumentos

- La venganza – Argumento principal
- El ansia de poder – Argumento secundario

Loci

- Simbólico: El mar; El dorado
- Alegórico:
- Caracterizador:

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Nucky: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Nucky: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - El comodoro: El mentor / El político corrupto
 - Nucky Thompson: *Self-made man* / El político corrupto
 - Margaret: La esposa ciega
 - Tommy Darmody: Orestes

10. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *MAD MEN*: ¿QUIÉN ES DON DRAPER?

Muestra:

- Introducción: 1x01 – *Smoke in your eyes*
- Nudo: 3X11 – *The Gypsy and the Hobo*
- Desenlace: 7X14 – *Person to Person*



Imagen extraída de https://cdn-images-1.medium.com/max/1600/1*bU77rAT955Qeo0xAL45c5Q.jpeg

10.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Mad Men*

Modalidad temática: Drama realista

Canal o plataforma de emisión: AMC

Años de emisión: 2007 – 2015

Temporadas: 7

Capítulos emitidos: 92

Creador: Matthew Weiner

Personajes principales: Don Draper (Jon Hamm), Peggy Olson (Elisabeth Moss); Betty Draper (January Jones); Peter Campbell (Vincent Kartheiser); Joan Holloway (Christina Hendricks); Roger Sterling (John Slattery); Megan Calvet (Jessica Paré); Sally Draper (Kiernan Shipka).

Sinopsis: Don Draper es el ejecutivo publicitario con más éxito de su empresa, al cual todas las mujeres admiran y desean y todos los hombres envidian. Su vida, en apariencia

idílica, con dos niños y una esposa bellísima que lo ama parece ser inmejorable. Sin embargo, lleva una doble vida en la cual tiene distintas amantes y parece aquejado de una angustia vital que nos lleva a preguntarnos qué secretos oculta.

10.2. Temas

Mad Men es un brillante y multipremiado drama de época realista (una de las ficciones seriadas que mejor retratan una época, y cuyo realismo la destaca por encima del resto), que no solo ofrece una visión de lo que era Manhattan en la década de los sesenta y los setenta, sino que es, principalmente, una serie que explora las complejidades de Don Draper, y que hace al espectador partícipe de la misma²⁵⁴. Un personaje que no se conoce a sí mismo, un antihéroe que podría ser obra de cualquier gran novelista del siglo XIX. El tema principal de la serie, y que encontramos de manea muy clara en los capítulos del nudo y del desenlace (el primer episodio es una especie de prólogo que exploraremos al hablar de los argumentos) es el de la **búsqueda interior**. Es alguien que se presenta como un brillante publicista con éxito entre las mujeres. Sabemos de él que fue un héroe de guerra, que parece traumatizado por la misma (intenta descansar en su despacho y solo oye un bombardeo), y en una reunión con Rachel, a quien intenta convencer de que firme con ellos tras haberla insultado por ser mujer, vemos la primera pista sobre sus problemas de identidad. Ella le dice: “*Don I know what is to be out of place... there’s something about you that tells me that you know it too*”. Él, pensativo, responde: “*I don’t know*”. Al final del capítulo, Don vuelve a casa con su esposa y sus hijos, una familia perfecta que nada de lo visto hasta entonces (tenía una relación con otra mujer) hacía prever. El capítulo del nudo, de hecho, lo hemos seleccionado porque es en el que Don le explica a su esposa todos sus secretos. La imagen de familia perfecta de primer capítulo está totalmente derrumbada, su esposa quiere el divorcio porque sabe algo terrible de su esposo. Entra a su despacho y lo obliga a que abra una caja personal: “*I’ve respected your privacy too long. Open it. You know what’s in there*”. Don, pálido, se ve obligado a expresar en voz alta todo lo que llevaba años escondiendo, y todo aquello que el primer episodio dejaba intuir con esa duda ante quien lo señala como alguien fuera de lugar. Su nombre real es Dick Whitman, desertó en la Guerra de Corea y se apropió del nombre de su sargento, que falleció en la misma. Fue a California donde se hizo cargo de

²⁵⁴ “La misión principal del seguidor de este relato en claroscuro con ecos de *morality play* es desentrañar el misterio que se esconde tras la insondable personalidad de Don Draper (Ros, 2015: 68).”

la mujer de Don, Anna, de la que se divorció cuando conoció a Betty, y a la que ha ido a visitar recientemente. Se quita por primera vez la máscara ante su esposa (que, por cierto, está a punto de divorciarse e irse con otro), y se revela como un auténtico fraude, tal como siempre se ha sentido, pese a la imagen de ejecutivo exitoso y de Don Juan que proyecta²⁵⁵. Y esas dudas por conocerse, esa búsqueda interior se manifiesta más claramente si cabe en el final de la serie. Nos encontramos ante un Don divorciado por segunda vez, que ha dejado la agencia sin decírselo a nadie para iniciar un viaje existencial con el que encontrarse a sí mismo. En él se rodea de gente mucho más joven, se emborracha (como ya hacía), y se entera por su hija que Betty tiene un cáncer terminal, lo que le afecta todavía más. Decide irse al único lugar que conoce, a California, a casa de Anna, donde se encuentra con Stephanie, la sobrina de Anna, que lo llama Dick, no Don. Stephanie se da cuenta de lo delicada de la situación, y se lo lleva a un retiro espiritual: “*Be open to it, it might do some good*”. Hacia al final, llama a Peggy, el personaje con el que una mayor conexión tiene en la serie, quien más le entiende. Don le explica que está en California, y que no puede volver porque ha estropeado todo. Le da la clave de todos sus problemas. Está convencido de que es un fraude y no se conoce a él mismo.

Don: I am not the man you think I am.

Peggy: Don, listen to me. What did you ever do that was so bad?

Don: I broke all my vows. I scandalized my child. I took another's man name and made... nothing of it.

Peggy: That's not true.

Don: I just called because I never said good-bye (...). I just wanted to hear your voice. I'll see you soon.

Destrozado, se queda horas al lado de la cabina telefónica sin moverse, una mujer del campamento le pide que vaya a su seminario, y la sigue como un *zombie*. Allí, habla un hombre que no se parece en nada a él (calvo, poco atractivo, un Don Nadie), que dice que trabaja y que tiene una familia, pero no es feliz. Es invisible para sus compañeros, para su mujer y para sus hijos: “*It's like no one care that I'm gone. They should love me. I don't even know what's that.*” El por qué queda abierto a la interpretación de los

²⁵⁵ “La máscara del triunfador oculta a duras penas un rostro atravesado por la angustia, incapaz de alcanzar, aunque sea momentáneamente, el sosiego (Ros, 2015: 71).”

espectadores (es alguien auténtico; es todo lo contrario a él; se identifica con él por su angustia), pero el momento supone una catarsis para Don, que rompe a llorar y lo abraza. Al final de la serie, lo vemos meditando en un paisaje bucólico, y dibujando una media sonrisa. Por fin, parece libre. El epílogo final nos muestra una de las campañas publicitarias más importantes de la historia, de Coca-Cola, en un paisaje muy parecido. Se da a entender que lo ha hecho Don. Parece que se ha encontrado para volver a hacer sin complejos aquello que se le da bien. Es, por tanto, alguien que encarna una doble vida: en el primer capítulo, cuando es un Don Juan al que todos adoran en el trabajo, que se descubre al final como un padre con una esposa angelical y una familia perfecta²⁵⁶; y, en segundo lugar, tal como ya hemos explicado, como una persona que ha vivido una doble vida que no es la suya: el cobarde, pero auténtico Dick Whitman y el exitoso, pero fraudulento Don Draper.

En la serie, además, aparecen otros dos temas secundarios que tienen una gran importancia en los tres capítulos analizados, así como a lo largo de la serie. El primero, y es el que ha dado pie a más artículos y literatura, ya que es una de las mayores problemáticas a las que nos enfrentamos globalmente, es el del **machismo** y el **rol de la mujer en la sociedad**. En una época como la nuestra en la que los estudios de género han avanzado tanto, y en la que tanto se reflexiona sobre el papel de la mujer en la sociedad, una serie como *Mad Men*, que explora el rol de la mujer en la década de los sesenta y lo setenta, es una de las ficciones más estudiadas por esta disciplina²⁵⁷. En la oficina de Madison Avenue donde trabaja Don, Peggy empieza a trabajar como secretaria y Joan le enseña la oficina y le explica cómo funciona todo. Es en ese primer capítulo donde el machismo es más patente, y se ve de manera natural. Nada más conocerla, Joan le dice dos cosas que definen perfectamente el papel de la mujer: “*If you do the really good moves, you’ll be out of the office and you won’t be going to work at all*”. Es decir, que su objetivo en la vida es casarse con un hombre rico y ser una mantenida. Además: “*A girl like you with those pretty little ankles, I’d find a way to make them sing*”. O sea, que el

²⁵⁶ “El Don Draper publicista podría ser un personatge, i el Don Draper pare, un altre; ta escassos són els nexes d’unió entre la vida familiar i professional del protagonista (Tous, 2013: 67).”

²⁵⁷ Para profundizar sobre este aspecto, véase ENGSTROM, E. et al. (2016). *Mad Men and Working Women: Feminist Perspectives on Historical Power, Resistance and Otherness*. New York: Peter Lang o CRISTÓSOMO, R. (2015). “Mad (Wo)men: Las mujeres anhelantes de Mad Men” en VV.AA. *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid: Errata Naturae

trabajo es secundario, pero debe llamar la atención de los hombres de la oficina. También Peggy, que en ese primer capítulo va a pedir píldoras anticonceptivas a un médico que le recomienda Joan, debe enfrentarse al juicio de un hombre: *“Even in these modern times easy women don’t find husbands. I’m sure you are not this kind of girls.”* Tan confundida se verá Peggy con todo lo que se supone se espera de ella, que sin querer hacerlo se insinúa a Don, que la frena en seco y la amenaza con despedirla si vuelve a hacerlo. Ella se disculpa y le dice: *“I hope you don’t think I’m that kind of girl.”*

En el final de la serie, con los personajes de Joan y de Peggy, vemos la evolución que ha tenido el papel de la mujer en los últimos años²⁵⁸. Peggy, que empieza como una inocente secretaria evoluciona a lo largo de la serie en una mujer ambiciosa preocupada por su carrera y que se abre hueco en un mundo de hombres como una brillante creativa publicitaria, primero a la sombra de Don y que luego volará sola. En el último capítulo de la serie, la vemos discutir con la jefa de su agencia, también mujer. Posteriormente, y en una escena que choca directamente con la del inicio, vemos como Joan le ofrece a Peggy fundar su propia productora de anuncios²⁵⁹: Harris-Olson. Peggy se muestra encantada, pero duda, ya que sabe, porque lo ha vivido, lo difícil que es abrirse paso en un mundo de hombres. Joan le dice: *“We won’t answer to anyone. I can’t believe you’re hesitating.”* Peggy, que le cuenta la oferta a su compañero de trabajo, que se muestra reacio a que deje el trabajo solo por tener su nombre en una placa, descubre a la Peggy más ambiciosa. *“You got no ambition”*. Él le responde: *“There’s more in life than work”*. Al final, Stan se declarará a Peggy que, al contrario de Joan, deja sus ambiciones a un lado y se decide a ser feliz con su pareja.

En ese primer capítulo, los ejecutivos se reúnen con la hija del dueño de unos grandes almacenes, que todos esperaran fuese un hombre. *“You were expecting me to be a man. Father was too.”* Durante la reunión, Rachel se muestra directa y habla sin tapujos, lo que choca frontalmente con el rol que una mujer debería tener. Don, indignado, se levanta y se marcha: *“I’m not gonna let a woman talk to me like this. This meeting is over.”* A pesar de la dureza de Don, nadie en la reunión se disculpa. El otro gran momento

²⁵⁸ “Joan y Peggy (...) ascenderán profesionalmente a medida que avance la década y, con ella, las transformaciones sociales y políticas (Carrión, 2015: 137).”

²⁵⁹ Para más inri, y recordando también a cuando Peggy le dice a Joan que si hace lo que tiene que hacer podrá estar mantenida el resto de sus días, Joan está saliendo con un millonario ya retirado, del que está enamorada, y que le ofrece vivir el resto de sus días sin preocupaciones. Ella prefiere labrarse su camino y empezar su carrera como empresaria.

en que se manifiesta el machismo en los capítulos analizados es en el del nudo, cuando Betty va a visitar a su abogado para pedirle consejo sobre cómo iniciar los trámites de divorcio con Don. Dice que la única manera de hacerlo es demostrar ante un juez que le ha sido infiel. Él le pregunta si les ha puesto alguna vez en peligro, Betty le dice que es un mentiroso. Le recomienda que no lo haga. “*You have three small children together. At least go home, give it a try.*”

Además del rol de la mujer y el sexismo, la serie trata otro gran tema en un sentido sociológico, como es el de **denunciar el sueño americano**. Si observamos la familia feliz del epílogo al primer episodio, vemos como está se descompone: existe un conflicto entre la madre y la hija, que no se soportan; el padre es un mentiroso compulsivo con decenas de amantes; su esposa lo acabará abandonando y se odiarán y al final acabará consumida por el cáncer. La familia Draper es un símbolo de todas aquellas familias que proyectan una imagen de perfección y felicidad, que viven en una bonita casa y que son las que el mito del sueño americano promete, son en realidad una fachada que esconden todos los problemas que no son coherentes con dicho mito²⁶⁰. El mito del sueño americano nos dice que “la igualdad de oportunidades y la libertad que permite que todos los ciudadanos estadounidenses sean capaces, gracias a la igualdad de oportunidades, el esfuerzo y la perseverancia de lograr aquello que se propongan en la vida (Cabezuelo Lorenzo; González Oñate; Fanjul Peyró, 2013: 4).” Con el esfuerzo llega, el dinero, y con él, una familia perfecta, una casa familiar con piscina, y la felicidad. Y la serie nos muestra a Don, que encarna lo que el sueño americano representa, una persona de orígenes humildes que llega a la cima (aunque haya de ser un impostor para conseguirlo) y conquista todo lo prometido, es uno de los personajes más infelices que ha dado la edad de oro de las ficciones seriadas. Tal como dice el propio Don²⁶¹: “*Advertising is based in one thing:*

²⁶⁰ “De cara al exterior, tanto Don como Betty Draper son unos triunfadores en lo suyo (...). De puertas para dentro, claro ejemplo de pareja disfuncional: por una parte, un hombre condenado a la producción de una vida que no es la suya, incapaz de complacer a una mujer que no desea realmente y para la que es un desconocido; por otro, una mujer hastiada que intenta, sin éxito, desembarazarse de su papel de objeto, forzada a desviar la mirada si no quiere perder su único triunfo -mantener su familia perfecta (Domínguez; García, 2010: 350).” El final del segundo capítulo analizado es magistral. Es Halloween, y Betty y Don salen con sus hijos a pedir caramelos en las casas. Ellos, sin disfraz, y sus hijos disfrazados como una gitana y un vagabundo. Pican a un hombre y les abre la puerta: “*Look at this, we have a gypsy and a hobo.*” Mira a Betty y a Don, y tras una pausa dramática les dice: “*And who are you supposed to be?*”. La mirada vacía de Don cerrará el episodio.

²⁶¹ O, como le dice a Rachel: “*What you call love was invented by guys like me to sell nylons.*”

happiness. It's the smell of a new car. It's freedom.” Así, el sueño americano es el gran producto publicitario de la sociedad americana para vender una felicidad que roza lo imposible.

10.3. Motivos

Aunque se trata de un motivo de acción que encontramos en casi todas las series que hemos analizado y ni siquiera lo nombramos (al igual que, por ejemplo, el beso o la figura del villano), la recurrencia y la importancia que tiene aquí **el encuentro sexual en la cama** hace que debamos hablar de él. El sexo tiene una presencia muy elevada en una serie en la que, tanto el protagonista como algunos secundarios representan la figura del Don Juan, donde encontramos numerosas amantes y cornudas, y donde el papel de la mujer, por lo menos en su inicio y en su desarrollo, es meramente servicial. Si bien en sus inicios la cama era un elemento narrativo, ya que no se podían mostrar imágenes sexuales y la cama venía a sugerir lo que pasaba, una vez el sexo empieza ser visible en las narraciones audiovisuales, la cama se mantiene el lugar de las revelaciones entre los amantes, donde confiesan sus dudas o revelan su verdad (Bou, 2016: 54), donde están desnudos tanto en cuerpo como en alma. A Don, Don Juan (el nombre Don no parece casual) por excelencia, lo vemos en cada uno de los tres episodios con tres mujeres distintas, y ninguna es su mujer. En el primero lo vemos con Midge, con quien se muestra juguetón y muy a gusto dada la seguridad de ella.

Don: We should get married.

Midge: Do you think I'd make a good ex-wife?

En el episodio del nudo, lo vemos en la cama con la profesora de su hija, su amante de entonces, con quien tiene una relación más melancólica, ya que sabe que ella está enamorada de él, y lo único que puede hacer en la cama es venderle el mínimo para que siga con él: *“One day I dropped the kids off at school and I saw you in the yard. I kept wishing you could get in the car and drive away with me.”* En el último episodio vemos a Don, en plena crisis de identidad, en la cama con una joven. Este descubre que le ha robado la cartera, pero le es indiferente.

Los otros dos grandes motivos de acción que encontramos en la serie, no por su reiteración sino por su importancia, van unidos entre ellos. En primer lugar, cuando Betty, que ya había sido advertida por su abogado que debía hacer todo lo posible porque su matrimonio funcione, acorralla a Don en su despacho pidiéndole que abra su caja, nos

hallamos ante un personaje que está **cruzando el Rubicón**²⁶², es decir, es consciente de que la acción que está llevando a cabo cambiará, para mal o para bien, los acontecimientos venideros. Así pues, el provocar a Don a revelar todos sus secretos producirá la crisis final de su matrimonio, y la caída de Don²⁶³, que acabará con una brutal crisis de identidad. El acto de Betty desencadena **la revelación del secreto** de Don, ese motivo que podemos rastrear hasta el momento en que Prometeo revela el secreto de los dioses a los hombres. Aunque Betty ya sabe que Don no es quien dice ser, este le explica detalladamente todo su pasado: su verdadero nombre, por qué estaba casado, quiénes eran sus padres, cómo su hermano se suicidó por su culpa, de dónde es y por qué ha callado tantas mentiras.

Solamente en el segundo de los episodios analizados hemos encontrado motivos simbólicos. El primero, del que ya hemos hablado en un pie de página anterior, es el del disfraz. Si bien son sus hijos los que van disfrazados, y así los reconoce con total normalidad un hombre cualquiera que les abre la puerta en Halloween. Este se detiene en Betty y en Don, que aparentan ser un matrimonio normal haciendo lo que cualquier familia debe hacer según el *American Way of Life*. La frase del hombre los deja sin respuesta. El **disfraz**, que entre otras cosas “puede ser concebido como reflejo del “aspecto distinto” que las cosas y seres expresan en el mundo (Cirlot, 1997: 173)”, se convierte aquí en un motivo simbólico poderoso por omisión, y deja abierta a la interpretación del espectador lo que los creadores quieren expresar con la escena. Quizás, que no hay mejor disfraz que el de uno mismo, pero tarde o temprano se le acaba viendo las costuras. El otro motivo simbólico que aparece, uno de los más recurrentes en las series analizadas, es el del **espejo**, un motivo por lo que representa adecuado a los temas, al argumento y al personaje con los que tratamos en la narración. Cuando Don ha tenido esa conversación tan dura con Betty, que lo obliga a desnudarse por dentro, Don se cepilla los dientes, pero no se atreve a mirarse en el espejo en ningún momento.

²⁶² Dicha expresión viene del momento en que Julio César cruza el río Rubicón con sus tropas, gesto que significaba declarar la guerra al Senado romano. Así pues, él era consciente de que ese acto acabaría con él muerto o como líder de la República.

²⁶³ Aunque no lo vemos, entre el segundo y el tercer capítulo analizados Don tiene problemas con el alcohol, en el trabajo y otro matrimonio fallido que desembocan en la crisis existencial en la que lo vemos en el final de la serie.



Don se evita ante el espejo (3X11). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/70143415?trackId=13752289&tctx=0%2C10%2C3366694f-84c8-464e-93e3-7e91df7ea96e-84276170%2C%2C>

Los motivos alegóricos que aparecen en la serie también tienen mucho que ver con la doble vida de Don y con la hipocresía que hay detrás del sueño americano. En primer lugar, tanto en el episodio del nudo como en el del desenlace, vemos la importancia que tiene el **nombre** Don/Dick. Cuando revela su secreto, lo primero que le dice a Betty es que se llama Dick Whitman. En el final de la serie, Don vuelve a California a ser Dick, nombre con el cual por lo menos se siente auténtico. Además, respecto a Don, llaman la atención las **explosiones** que escucha en el primer episodio, que simbolizan el trauma de la guerra, y el hecho de que en el último episodio todas sus conexiones con las mujeres más importantes de su vida (su hija Sally, Betty y Peggy) las mantenga por **teléfono**, simbolizando lo lejos que está de todas ellas.

Al ser *Mad Men* también una (magistral) serie de época, la mayoría de los motivos característicos más destacados que encontramos servirán para caracterizar la época que retrata la serie. Así pues, los motivos caracterizadores recurrentes más importantes que encontramos son los trajes elegantes con americana y corbata fina en los hombres²⁶⁴, y los vestidos y la estética *pin-up* en las mujeres; el alcohol, que tiene una gran presencia en los capítulos analizados (y a lo largo de toda la serie), y que muestra el nivel de vida que llevaban estos ejecutivos; y el tabaco, que además de enseñar como en las décadas de

²⁶⁴ Es más, la serie ha influenciado directamente la moda masculina en los últimos años (Heaf; Cochrane, 2014).

los sesenta y los setenta casi todo el mundo fumaba en casi cualquier lugar (por ejemplo, vemos al ginecólogo de Peggy explorarla con un cigarro en la boca y echándole directamente el humo a sus genitales sin importarle lo más mínimo) es protagonista del primer capítulo al ser para Lucky Strike la primer campaña en la que vemos trabajar a Don, que se plantea en torno al posible perjuicio para la salud del tabaco.

10.4. Argumentos

El argumento principal de la serie está directamente relacionado con el tema principal de la misma. Por tanto, nos encontramos con el argumento que Balló y Pérez llaman “**el autoconocimiento**”, y del que hablaremos en seguida.

Antes, nos parece muy reseñable hablar del argumento del primer episodio, ya que tal y como lo hemos observado nos parece una recreación muy personal de *La Odisea* y, por tanto, reproduce el argumento de “**la vuelta al hogar**”. De hecho, podría considerarse perfectamente como un medimetraje que cierra el argumento. El primer capítulo es un día más en la vida de Don Draper que reúne (sin seguir el orden cronológico) los episodios de Ulises en *La Odisea* (y al final de *La Ilíada*): se las ingenia solo para conseguir una cuenta muy importante con Lucky Strike (el caballo de Troya, que les hace ganar la guerra); está durante largas horas en casa de su amante (Ulises estuvo con Calipso); rechaza varias veces la invitación a ir a la despedida de solero de Pete (cantos de siena); y, finalmente, tras una larga jornada de trabajo, regresa a su casa familiar, donde lo espera su esposa perfecta y sus hijos (retorno a Ítaca). Dicho esto, las diferencias son también claras, no tanto en el esquema, sino en la motivación de Don. Está con su amante porque quiere, rechaza los cantos de sirena porque no le gusta socializar y si vuelve a su casa es porque Rachel rechaza pasar más rato con él en la cena. No son los dioses lo que lo alejan de Ítaca, sino lo poco que quiere estar allí.

El argumento principal de la serie, así como de los episodios del nudo y del desenlace (el primero, que recrea *La Odisea*, lo apunta en esa conversación con Rachel y en ese giro de guion final) es el de “el autoconocimiento”, aunque la serie esté muy alejada de esos grandes dramas trágicos de la Antigua Grecia. Tal como explicábamos, en la serie el espectador descubre en todas sus facetas el personaje de Don Draper, a la vez que se descubre él mismo. Si a Edipo su desgracia se la produce encontrar en sí mismo a su enemigo y al causante de todos sus males (Balló; Pérez, 1995: 242), a Don Draper se la produce vivir con ese pasado sin poder revelarlo. En su caso, conoce y se avergüenza de

su pasado, y vive una mentira que lo lleva a ser incapaz de ser feliz²⁶⁵. Don se busca a sí mismo para encontrar la felicidad. Es un genio publicitario que es capaz de venderle la felicidad a todo el mundo menos a sí mismo.

Los tres capítulos analizados describen muy bien tres momentos de la evolución de Don en este autoconocimiento. En el inicio, lo vemos como alguien que lleva una doble vida ajena la una de la otra (un Don Juan publicita y nihilista, por un lado, y un padre de familia, por el otro); en el segundo, vemos como es alguien que esconde un secreto terrible que se ve obligado a revelar, lo que hace que su mundo se tambalee y que entendamos toda su infelicidad; y, en el que cierra la serie, lo vemos como un ser perdido que vaga por el mundo en busca de encontrarle un sentido a su persona, razón por la cual va a California, donde es Dick y no Don, y acaba en un retiro espiritual donde sufre una catarsis que le reconcilia consigo mismo y le deja ser quien quiere ser. Al contrario que Edipo, Don se perdona a sí mismo y se permite ser feliz (o eso parece insinuar el epílogo final).

10.5. *Loci*

Los *loci* que encontramos en la serie guardan, en su mayoría, estrecha relación con las distintas vidas de Don Draper.

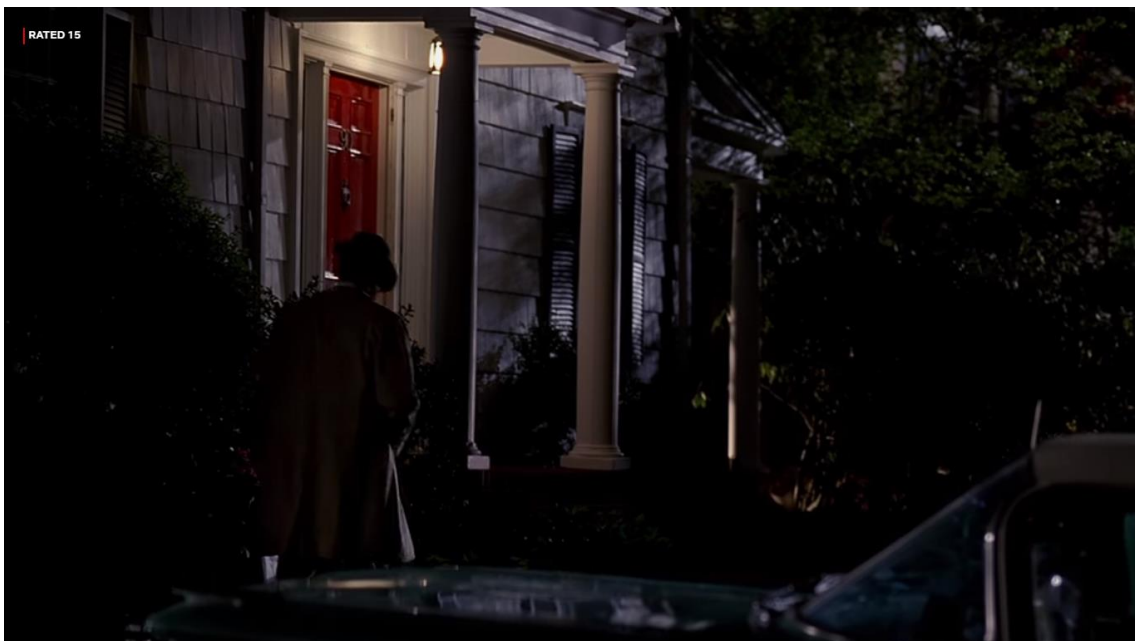
Si el Don hombre de negocios vive en la oficina, el Don padre de familia/amante vive a caballo entre el **piso de soltera y la casa familiar**. En el primer capítulo lo vemos con Midge, en el piso de ella, donde vive sola. Es una mujer bohemia y segura, que se siente satisfecha con su relación con Don. Este llega un poco inquieto por la cuenta con Lucky Strike, y ella lo besa y se acuesta con él. Se quedan ambos satisfechos, y él se siente cómodo por ello, y le dice que puede ir a verla cuando quiera sin que a ella le importe. Deja aquí muy claro el papel de sus amantes. Además, en el segundo capítulo analizado lo veremos en el piso de soltera de otra amante, la profesora de sus hijos, que en su caso es mucho más insegura que Midge, como veremos un poco más adelante.

Al final de la odisea del primer capítulo, Don llega a la casa familiar²⁶⁶, una de aquellas casas grandes, con varias habitaciones, un despacho, un gran comedor y una gran

²⁶⁵ La profesora de su hija, que es la amante que tiene en el capítulo analizado del nudo, se lo dice muy claro: “*Even if I remove myself from the picture I see a man who is not happy.*”

²⁶⁶ “Como cualquier otra casa de los lienzos de Edward Hopper y David Hockney o los relatos de John Updike y John Cheever, el hogar que corona la presentación del personaje de Don Draper en el primer

cocina, que vende el sueño americano, y que no deja de ser un símbolo para proyectar una imagen que esconde muchas miserias. En el capítulo del nudo, en esa casa familiar las miserias que en el primer capítulo solo intuíamos han salido ya a flote. Además de la guerra entre madre e hija, vemos la guerra fría entre Don y Betty, que quiere divorciarse de este. Tras no aguantarlo más, Betty decide cruzar el Rubicón y poner todas las cartas sobre la mesa, haciendo que Don revele su pasado. En el último episodio, el hogar familiar ya no existe. De hecho, cuando vemos a Betty contestar el teléfono a Don, responde con un “Francis Residence” que simboliza el derrumbe del hogar familiar de Don. A donde va Don, desesperado por encontrarse, es a casa de Anna, su primera esposa, donde se llama Dick y no es un fraude.



Don regresa a la casa familiar (1X01). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/70143379?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C3366694f-84c8-464e-93e3-7e91df7ea96e-84276170%2C%2C>

Es especialmente reseñable que el lugar en el que acabe la serie, tras un largo recorrido por la psique de Don por parte del personaje y del espectador, sea un *locus amoenus*. El lugar del retiro espiritual, en algún lugar costero de California, que había sido inútil hasta entonces, supone en lugar de catarsis de Don, que medita en un lugar de una gran belleza. Un paisaje verde, en el que Don medita con un grupo de gente, contemplando al sol poniéndose en el horizonte tras el mar. Don parece en paz consigo mismo, como si se hubiera encontrado. En el epílogo final, el anuncio de Coca-Cola, en

capítulo de la serie es el emblema de ese espacio de lo igual y la normalidad exasperante (Pintor Iranzo, 2015: 109 – 110).”

el que hay gente de todo tipo de razas en perfecta armonía, se desarrolla también en un *locus amoenus* muy similar a ese. Al final, Don encuentra su Arcadia, ese lugar de felicidad primitivo (Frenzel, 1980: 22) del que tanto hablaba Marx, y que Don aprovechará para hacer lo que más le gusta, y aquello en que más auténtico es: vender sueños.



El *locus amoenus* de la escena final. Don es el tercero por la izquierda (7X14). Imagen extraída de <https://www.virginpulse.com/wp-content/uploads/2015/05/don-draper-meditation.jpg>

El *locus* caracterizador principal de la serie, que encontramos en los capítulos analizados es el de **la oficina**, y aunque sea caracterizador tiene una importancia capital, por lo que nos explayaremos unas líneas. La oficina de la agencia *Sterling&Cooper* (que, en el último capítulo será otra) está situada en el corazón de Manhattan, y es el lugar sobre el que se articula la serie, y en el que encontramos al Don más exitoso, aquel con el que las secretarías sueñan y los hombres, tan vanidosos en otras situaciones (“*You’re looking at the finest ad men in NY. Hell, the world*”, dice uno de ellos a un grupo de chicas), lo observan con una mezcla de admiración, envidia y rabia. La oficina es un símbolo del capitalismo y del sueño americano, en el que el mito vende que aquel que quiera tener más éxito debe dedicar su vida a estar allí²⁶⁷. Supone, además, el lugar en el que más claramente definido queda el papel entre las mujeres y los hombres. Ellos, hombres de

²⁶⁷ Debemos recordar la escena inicial de *El Apartamento* (B. Wilder, 1960), contemporánea a la época que retrata *Mad Men* y situada también en Nueva York, en la que el protagonista se confunde con la masa. Dicha escena, además, parece estar inspirada en aquel magistral inicio de *Tiempos Modernos* (C. Chaplin, 1936).

negocios, con éxito, y con el derecho de hacer todo lo que quieran. Ellas, secretarias o teleoperadoras (veremos más adelante los estereotipos que hay en la oficina), serviciales, atractivas y cuyo trabajo más importante es que los hombres estén cómodos, como Joan se encarga de decirle a Peggy. La mayor diferencia entre el primer y el último capítulo, que marca la evolución de la serie, será precisamente la evolución del papel de la mujer, y especialmente el de Peggy, dentro de la oficina: de ser una secretaria nueva que se ve obligada a vestir más sexy a ser una de las mejores publicistas sin miedo alguno a enfrentarse a su jefa. También es el lugar en el que Don huye de su casa y de sus problemas. En el primer capítulo, vemos como se cambia allí tras pasar la noche con su amante, y vemos también como intenta dormir en su despacho cuando le asolan los traumas de la guerra, en el primer momento de debilidad que ofrecerá el personaje.

10.6. Personajes, figuras y figuras míticas

Mad Men es una de esas series en las que el protagonismo de un personaje es muy destacado: la serie, aunque tenga brillantes secundarios liderados por Peggy y por Betty, gira en torno a Don Draper. Si a nuestro juicio este es uno de los mejores dramas realistas que ha hecho la *Quality TV*, Don es un **personaje tipo** clásico, y a lo largo de toda la serie, como queda claro en los tres capítulos que hemos analizado, nos dedicamos a explorar todas sus facetas, todas sus inquietudes, todos sus temores, todas sus virtudes, todos sus defectos y, especialmente, todas sus dudas existenciales: en el primer episodio lo vemos en su faceta de amante, de ejecutivo estrella de una de las mejores agencias de publicidad en Nueva York y, residualmente, como esposo y padre de familia. Empezamos a ver como afloran sus traumas, con esas explosiones que escucha en su despacho, y como empieza a dudar sobre sí mismo en esa conversación con Rachel. En el nudo vemos como sigue dando bandazos con otra amante que lo quiere, y de la que hasta parece compadecerse y, sobre todo, como se rompe cuando debe revelar su secreto. Y, al final de la serie, como está en plena crisis existencial, cuando ha hecho todo lo posible por ser Don y matar a Dick²⁶⁸, este abraza finalmente la identidad con la que nació, para ver si así se conoce al fin. El epílogo final da a entender que con quien se reencontró de verdad fue con Don Draper. Por lo que hace al estatuto heroico, es un personaje tan complejo

²⁶⁸ “Don es un héroe infausto, un hombre poseído por el demonio de su propio ego que, como el Don Juan de Byron, libra un combate sin cuartel contra sí mismo en el cuadrilátero de su cerebro, para dejar de ser del todo Dick, para seguir siendo solamente Don (Ros, 2015: 69).”

que encontramos a varios de los héroes de Frye presentes en él. En la oficina es visto como un héroe maravilloso (Ros, 2015: 68); por sus conquistas y por su posición de mando en la oficina, lo podemos considerar como un héroe líder; por sus múltiples problemas, por todas sus virtudes y todos sus defectos, y por todas las dudas que sentimos con él, Don es principalmente un antihéroe. Así pues, podríamos resumir que se trata de un **antihéroe** con elementos de héroe líder, y que en la mitología que se crea sobre él en la oficina lo sitúa como un héroe maravilloso.

Don Draper encarna varias figuras en los capítulos que hemos analizado. La primera, y que salta más a la vista, es la de **Don Juan**. Es un hombre atractivo y exitoso al que el matrimonio no le impide tener diferentes conquistas. En los tres capítulos analizados lo vemos con una amante distinta e intentando conquistar a una cliente, Rachel (aunque no lo consigue en esa primera cita, conseguirá hacerlo más adelante) en el primer episodio; en el segundo episodio lo vemos con la profesora de su hija; y, en el tercero, con una chica mucho más joven que él. Además de Don, observamos las conquistas de Roger, su jefe, otro hombre maduro y atractivo. La presencia recurrente de la figura del Don Juan sirve para mostrar las características de la época retratada, y el papel del hombre y de la mujer en la misma.

Si Don es el Don Juan, sus conquistas son las **amantes**. Las dos que conocemos, además, muy diferentes entre ellas. Por un lado, Midge, bohemia y libre, satisfecha con la vida que lleva y con su relación con Don, simboliza la nueva manera en que las mujeres se empiezan a relacionar al sexo y al amor, en un papel que hasta la fecha estaba reducido al sexo masculino. La segunda, que ya hemos dicho que era la profesora de su hija, a la que vemos en el segundo episodio, representa todo lo contrario. Es otra chica joven, dulce, enamorada de Don, y que lo fía todo a las pocas esperanzas que tiene en que su relación con el Don Juan casado prospere. Por eso, cuando Don para en casa a recoger unas cosas y Betty lo sorprende para que hacer que revele su secreto, lo espera en el coche durante horas, hasta que marcha cuando ya da por hecho que se olvida de ella. Al día siguiente Don la llama para explicarle lo que ha pasado, y que ya no podrán verse más. En vez de enfadarse le pregunta a él cómo está. Cuando Don se compadece de ella los espectadores lo hacen también: *“Only you would ask about me right now.”* La presencia de las amantes conlleva que Don sea **el infiel** y Betty **la cornuda**, figuras que el sueño americano esconde tras la bonita fachada de su hogar.

El personaje de Don, como decíamos, encarna tres figuras más. Una, muy clara, es la del **impostor o el estafador**, para los demás y para sí mismo (*“I am not the man you*

think I am” le dice a Peggy en su última conversación), un joven pobre y humilde que desierta de la guerra y coge el nombre de su sargento para vivir una vida que no es la suya “*and made nothing of it.*” Una figura que en *Mad Men* se interpreta de una manera diferente a la habitual, ya que la figura del impostor que finge ser otra persona suele estar asociada a la comedia y el personaje encuentra placer en el hecho (Frenzel, 1980: 133 – 134). Reconocemos también al **nihilista**, una figura que, aunque más antigua (Hamlet podría considerarse el gran nihilista), toma impulso a finales del siglo XIX con Nietzsche. Don Draper es una persona que vive una vida que no es la suya, que se avergüenza de su vida pasada, que no se conoce a sí mismo y que no tiene más Dios que el dólar y más motivaciones que vender: sus campañas a sus clientes y a sí mismo a las mujeres. Su vida, la cual no comprende, se reduce a una dicotomía entre el disfrutar todos los placeres de la vida (alcohol, dinero, sexo) y el sufrimiento que le produce su crisis de identidad. Por último, Don es también el *self-made man*, ese hombre que de la nada, siendo un huérfano pobre y tras tomar un nombre que no es el suyo, se erige como un triunfador hombre de negocios que busca encajar en el *establishment* y esconder sus raíces (Edgerton, 2011: XXX).

Betty, en todo momento, representa aquello que Joan desea conseguir en el inicio de la serie, la esposa que se casa con un exitoso hombre de negocios (es, de hecho, la esposa de un mito como Don Draper), y que se dedica a su hogar y a su familia, y que representa (y juega) con la figura de **la madre benefactora**. Betty, dedicada ama de casa dedica su vida al cuidado de sus hijos, dejando de lado su carrera profesional, y protegiendo la casa familiar, el símbolo de la Gran Madre, a la que el padre cede ahí todo el poder (Bou, 2004: 99). Betty, a la que solo vemos fuera del hogar²⁶⁹ en los capítulos analizados cuando pide consejo para divorciarse (y el abogado la aconseja que vuelva a casa con su marido), representa, cuanto menos, el ideal de esta figura, pero vemos que, al contrario de lo que se espera de esta madre benefactora, que es casi una diosa (lo que vemos en el epílogo final del primer episodio, que es una ficción dentro de la ficción), de la que, como dice Bou citando a Jung “és l’*autoritat màgica*, la saviesa, l’*alçada espiritual* que està més enllà de l’*enteniment*; la *bondat*, la *protecció sustentadora*, dispensadora de

²⁶⁹ “Betty estará relegada durante toda la serie, durante toda la vida, a esa calle, a la casa, al ámbito familiar, donde espera (¿devotamente?) el regreso de su marido, ocupándose de los niños y dando una imagen de perfecta esposa y madre. Pero Betty es una mujer al borde del ataque de nervios, lo que es un síntoma de su malestar vital. La perfección de la que hace gala es sólo una apariencia (Cristósomo, 2015: 200).”

creixement, fertilitat i aliment (Bou, 2004: 91).” Si bien el sueño americano vende una madre benefactora, y es lo que se obligan a proyectar, Betty es una mujer que, bajo su angelical rostro y sus excelentes maneras, esconden una mujer dura, seca, que guarda una relación de amor/odio con su hija (que en el último capítulo está en un internado, y vuelve casa a causa de la enfermedad terminal de la propia Betty). Por tanto, la madre benefactora es aquello que Betty proyecta y aquello a lo que aspira, no lo que realmente es.

Por lo que hace a figuras míticas, si hemos dicho que el argumento del primer episodio es una adaptación de *La Odisea* de Homero, el personaje de Don, por tanto, representa a la figura de **Ulises**, por los motivos que hemos explicado al hablar de los argumentos. De hecho, atendiendo al final de la serie, podríamos incluso llegar a considerar que Don representa la figura de Ulises a lo largo de toda la serie. Después de numerosas aventuras y desventuras en su búsqueda personal, vuelve a California, donde es Dick, un tipo humilde que por lo menos no es un fraude, a encontrarse a sí mismo.

10.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1x01 – *Smoke in your eyes*

Fecha de estreno: 19/07/2007

Temas

- Tema principal: La búsqueda interior
- Temas secundarios: El machismo; La emancipación femenina; La denuncia al sueño americano

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El encuentro sexual; La vuelta al hogar
 - Alegóricos: Las explosiones
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: El alcohol; Tabaco; Trajes de época
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La vuelta al hogar – Argumento principal
- El autoconocimiento – Argumento secundario

Loci

- Alegóricos: El piso de soltera
- Simbólicos: La casa familiar
- Caracterizadores: La oficina

Personajes, figuras y figuras míticas

1. Estatuto representativo del personaje

- Don Draper: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Don Draper: Antihéroe
 3. Figuras y personajes míticos
 - Betty Draper: La esposa perfecta / La cornuda
 - Midge: La amante
 - Don Draper: El nihilista
 - Don Draper: Ulises

II. Nudo

Capítulo: 3X11 – *The Gypsy and the Hobo*

Fecha de estreno: 25/10/2009

Temas

- Tema principal: La búsqueda interior
- Temas secundarios: El sexismo; La doble vida; La denuncia al sueño americano

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: Cruzar el Rubicón; La revelación del secreto; El encuentro sexual
 - Alegóricos: El nombre
 - Simbólicos: El espejo; Los disfraces
2. Motivos caracterizadores: Trajes de época; Alcohol
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El autoconocimiento – Argumento principal

Loci

- Alegóricos: El piso de soltera
- Simbólicos: La casa familiar
- Caracterizadores: La oficina

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Don Draper: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Don Draper: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Don Draper: Don Juan / El impostor
 - Betty: La cornuda
 - La profesora: La amante

III. Desenlace

Capítulo: 7X14 – *Person to Person*

Fecha de estreno: 17/07/2019

Temas

- Tema principal: La búsqueda interior
- Temas secundarios: La emancipación femenina; La denuncia al sueño americano

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El encuentro sexual
 - Alegórico: El teléfono; El nombre
 - Simbólico:
2. Motivos caracterizadores: Trajes de época; Alcohol
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El autoconocimiento – Argumento principal

Loci

- Alegóricos:
- Simbólicos: *Locos amoenus*; La casa familiar
- Caracterizadores: La oficina

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Don Draper: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Don Draper: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Don Draper: Don Juan / El impostor
 - Roger: Don Juan

11. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *BREAKING BAD: THE ONE WHO KNOCKS*

Muestra

- Introducción: 1X01 – *Pilot*
- Nudo: 4X06 – *Cornered*
- Desenlace: 5X16 – *Felina*

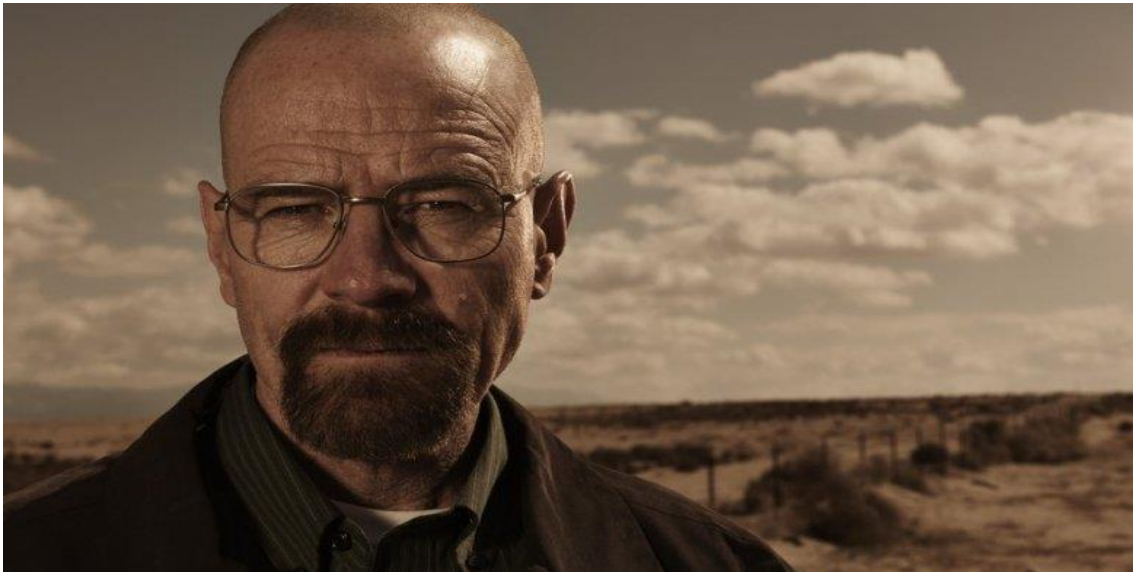


Imagen extraída de https://www.indiewire.com/wp-content/uploads/2018/07/breakingbadformon_wide-22d0f0aa716956d518b391936d3bc323dd7a3848-s900-c85.jpg?w=780

11.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Breaking Bad*

Género: *Narcodrama*

Canal o plataforma de emisión: AMC

Años de emisión: 2008 - 2013

Temporadas: 5

Capítulos emitidos: 62

Creador: Vince Gilligan

Personajes principales: Walter White (Bryan Cranston); Jesse Pinkman (Aaron Paul); Skyler White (Anna Gunn); Hank Schrader (Dean Norris); Marie Schrader (Betsy Brandt); Gus Fring (Giancarlo Esposito); Saul Goodman (Bob Odenkirk); Mike Ehrmantraut (Jonathan Banks); Walter Jr. (RJ Mitte).

Sinopsis: Walter White es un profesor de instituto que debe multiemplearse para poder mantener a su familia. Se encuentra atrapado en una vida muy por debajo de sus

capacidades intelectuales y resignado a mantenerse en un perfil bajo. La noticia de que tiene un cáncer terminal cambiará su vida por completo, ya que decidirá utilizar sus conocimientos químicos para fabricar droga y dejar dinero para su familia cuando muera.

11.2. Temas

En los tres capítulos que hemos analizado se observa cómo se dibuja el esquema del **ascenso y la caída**. Sin que sea el tema principal, sí que parece que a partir de aquí surge el tema, o temas principales, que guardan una conexión entre ellos. El ascenso y la caída de Walter White se debe a lo que, en principio, parece ser avaricia de dinero, aunque no es más que una ambición desmesurada de poder, una de las más crudas que cualquier narración ha mostrado a lo largo de la historia. Ambas, a la vez, suponen una denuncia al sueño americano y una crítica clara al capitalismo salvaje como sistema, no económico, sino de vida, que tenemos en la sociedad occidental. El primer episodio de la serie presenta en plena crisis de la mediana edad a “un padre anulado, una sombra de lo que su talento pudo haberle llevado a ser, un hombre que se ha defraudado a sí mismo que vive según la grisácea conformidad de su familia (Vargas-Iglesias, 2013: 167)”, que no puede ganarse el respeto de nadie y que en una situación límite decide cruzar todos los límites y ganarse ese respeto que, de buenas maneras, no había podido conseguir. Al final del capítulo la transformación está en proceso. En el capítulo del nudo, ya es Heisenberg, el matón que asesina a domicilio, el peligro. Más allá de los problemas que tenga (sabe que Gus Fringe, el hombre para el que trabaja, quiere quitárselo de encima), se siente en la cima²⁷⁰. En el capítulo final, Walter, que todavía llegará más alto en el camino que ha emprendido²⁷¹ ya ha caído. La leyenda de Heisenberg es conocida por todo el mundo, su ambición desmesurada de poder le ha costado la vida de su cuñado, su relación con Jesse y a su familia. Es un hombre solitario, desaliñado, que cumple cincuenta y dos años en solitario recordando el quincuagésimo cumpleaños del primer episodio. En un giro final, y tras consumir su descenso, consigue morir matando²⁷². Es reseñable como el estilo y el

²⁷⁰ “*The whole thing... it’s all about me*”, le dice a Jesse, cuando le han asignado una nueva posición en la organización. Walter no puede comprender que haya algo ajeno a su persona.

²⁷¹ Consigue cantidades astronómicas de dinero; se burla de la DEA; consigue quitarse de encima a Fringe, el narcotraficante más poderoso de la zona, y ocupa él su lugar. Todo lo que consigue Heisenberg lo pierde Walter.

²⁷² Se asegura que todo el dinero que le queda lo pueda recibir su familia sin temor a que la policía se lo quede. Para hacerlo, amenaza de muerte a Gretchen y Elliot, el matrimonio que traicionó a Walter y fundó

vestuario del personaje sirve para caracterizar el ascenso y la caída: en el primer capítulo, Walter viste con una ropa acorde a su personalidad, insustancial, y un corte de pelo que podría considerarse común; en el segundo episodio, tiene un rostro agresivo, cabeza rapada y perilla. Viste con camisas y americanas. En el episodio final, tiene un aspecto desaliñado, con el cabello más largo, barba de varios días y ropa sucia. Parece más un mendigo que alguien con millones de dólares.

La **avidez de dinero** es el síntoma una **ambición desmesurada de poder** por parte de una persona anodina, cansado de ser un ser a la sombra, que vende su alma al diablo por el poder. El capítulo piloto de la serie presenta a Walter White, un profesor de química que cumple cincuenta años en plena indiferencia. Lo identificamos como un fracasado: sus alumnos no le respetan en clase²⁷³, debe pluriemplearse para llegar a final de mes, se ve obligado a soportar a un jefe que lo trata como un esclavo y aguanta sin rechistar las bromas de su cuñado²⁷⁴. Aunque no lo exprese, todo esto afecta **al honor propio** de Walt, tema principal del primer capítulo. El interés se inicia con Walter que da muestras de vida por primera vez cuando ve con su cuñado la noticia sobre el desmantelamiento de un laboratorio de metanfetaminas:

Walter: *Hank, how much money is that?*

Hank: *It's about seven hundred grands.*

Walter: *That's unusual, isn't it? That kind of cash?*

Hank: *It's not the most we ever took. It's easy money... 'til we catch you.*

Esta conversación, que se produce antes de saber sobre el cáncer, da a entender que las motivaciones que le llevarán a emprender el camino del mal no son la de ayudar a su familia, sino las de sentirse vivo. Dos momentos marcan la vida del personaje, aunque

una farmacéutica que les hizo millonarios, a pesar de que él fue partícipe de la misma. Les ordena que les den todo ese dinero como una donación de su empresa contra el tráfico de drogas. Al final de la serie, en un último recurso propio de un genio como él, acaba con la banda que le había arrebatado el poder y había propiciado su definitiva caída. Además, libera a Jesse, al que tenían retenido obligándole a cocinar para ellos.

²⁷³ Un alumno con el que se había enfrentado, un niño pijo, lleva su deportivo para que lo limpien al lavacoches donde trabaja Walter, que es el que lo limpia. El adolescente se ríe de él y lo graba por el móvil.

²⁷⁴ Las burlas hacia él el día de su cumpleaños no paran: se burla de lo aburrido que es, de la poca gracia que tiene, de lo anodina que es su vida, y hasta de su capacidad intelectual. En una relación propia del abusón del instituto con el inadaptado.

será él mismo el que guíe el destino con sus decisiones²⁷⁵: en primer lugar, un cáncer que tiene un tratamiento que no puede pagar y que hace que le queden, a lo sumo, un par de años de vida; en segundo lugar, una conversación con su cuñado, que le explica todo el dinero que puede conseguir alguien que fabrique metanfetaminas. Walter le pide ir a una redada, donde ve de casualidad a un antiguo exalumno, lo que le hará decidirse a saltarse todos los códigos morales que conocía y fabricar droga para que él la distribuya. Tras cruzar el Rubicón se ve en una situación con un par de gánsteres en la que están a punto de morir y, sin embargo, los mata él gracias a sus conocimientos sobre química²⁷⁶. Lo que es un orgullo herido desembocará en una ambición desmesurada de poder que se manifiesta brillantemente en un diálogo con su esposa al inicio del segundo capítulo analizado. Skyler, que teme por su marido y por su familia a causa del “negocio” de Walter, le pide que acabe con todo y vaya a la policía. La respuesta de este, o de su alter ego, Heisenberg, expresa de manera genial el poder que siente, y lo que le gusta sentirlo. Ha pasado de ser objeto de burlas a una leyenda del crimen: *“Who are you talking to right now? Who is you think you see? Do you know how much I make a year? You wouldn’t believe it. You know what would happen if I decided to stop going in to work? A business big enough that it could be listed on the NASDAQ goes belly up. Disappear. It ceases to exist without me. You clearly don’t know who you’re talking to, so let me clue you in: I*

²⁷⁵ Aquí el destino no viene marcado por el medio, por la infancia o por los dioses. *“Breaking Bad* apunta a que la moral es, siempre, una opción personal (Klosterman, 2013, 18).” En el episodio del nudo, una conversación que tiene con su hijo es muy clara. Skyler y White se habían separado, y aunque ella conoce su incursión en el mundo de la droga, deciden decir que él tiene problemas de ludopatía. Habla con su hijo de la separación con su madre, y él se pone de su lado, porque le dice que la ludopatía es una enfermedad. La respuesta de Walter adelanta su confesión final: *“What is going on about me is not a disease, it’s about choices. Choices that I have made. Choices I stand by.”* Walter es el propio dueño de su destino.

²⁷⁶ Hay dos escenas que manifiestan como el poder empieza a cambiar a Walter. El día de su cumpleaños, en la cama con su esposa, esta pretende hacerle un regalo masturbándolo. La escena no puede resultar más patética: a Walter le cuesta mantener una erección y su esposa lo masturba mientras juega a un juego en su ordenador portátil. Al final del episodio, cuando empieza a sentirse poderoso, la hace suya por detrás de una manera casi salvaje, lo que a ella no solo le asombra, sino que incluso le asusta: *“Oh, Walt, is that you?”*. Antes, unos jóvenes se están burlando de su hijo adolescente, que tiene una parálisis cerebral. Para sorpresa de su familia, Walter le da una patada al joven y le pisa violentamente la rodilla. Cuando se levanta, y entre los tres se disponen a pegarle. Walter se siente muy seguro de sí mismo: *“You have one shot, and you have to make it good.”* Aunque son tres, los acobarda y huyen aterrorizados. Ese es el momento en el que nace Heisenberg.

am not in danger, Skyler. I AM THE DANGER! A guy opens his door and gets shot and you think that of me? I AM THE ONE WHO KNOCKS!”.

En el último episodio, poco antes de su golpe final, que supondrá también su muerte, ve a Skyler por última vez. Están ya separados, todo el mundo conoce lo que Walter ha hecho, y la policía lo busca. Es la última conversación, en la que se despide de ella, confiesa que todo lo que ha hecho no lo ha hecho por su familia, como se justificaba ante ella, sino por él mismo, por sentirse poderoso²⁷⁷: *“I did it or me. I liked it. I was good at it. And I was really... I was alive.”*

Esta ambición desmesurada de poder es, a nuestro juicio, una **crítica** tanto al **sueño americano** como a **la sociedad del capitalismo salvaje** en la que vivimos. Tal como señala Hernández-Santaolalla, citando a Jeffrey Stephenson:

“Breaking Bad es un ejemplo de cómo el capitalismo exacerbado puede llegar a corromper a los ciudadanos, inmersos en una sociedad frustrada, ante la imposibilidad de alcanzar el codiciado sueño americano. Expresión máxima de la posibilidad de alcanzar el éxito individual sin mayores restricciones que la que se pueda imponer cada uno, este ideal ha pasado a formar parte de los mitos de la sociedad de Estados Unidos. Sin embargo, el sueño estadounidense también puede tornarse en pesadilla, pues la no consecución del mismo deviene en frustración, que conduce al individuo a replantearse su presente y dar un cambio radical a su vida con vistas a un futuro mejor (Hernández-Santaolalla, 2013: 125).”

Walter es un personaje que ha estudiado, es un químico brillante que fue traicionado por unos compañeros que se aprovecharon de su trabajo, y que llega a los cincuenta con un cáncer que lo va a acabar con él dejándole a su familia solo deudas. El sueño americano, al no lograrse²⁷⁸, produce una enorme frustración, que lo llevarán a emprender la mayor transformación de un personaje en la *Quality TV*. A la vez, esto muestra que el sueño americano no es más que una invención de las élites para extender el capitalismo salvaje y que la población trabaje a destajo con el objetivo de prosperar socialmente.

²⁷⁷ “Disfruta de verdad siendo un delincuente, se lo pasa muy bien haciéndolo. Es algo que le hace sentirse como un hombre, que le hace sentirse bien (Gilligan; Van Derwerf, 2013: 85).”

²⁷⁸ El símbolo del sueño americano, que es la casa con piscina, se descompone para White. En el primer episodio, no tienen dinero suficiente para pagar reparaciones en el hogar, y la piscina, que no la puede mantener, está en ruinas. En el episodio final, cuando ya se ha producido la caída, Walter vuelve a su casa, que se encuentra en ruinas. Es el símbolo de lo que el sueño americano y el capitalismo salvaje pueden producir.

Por último, encontramos un **descenso a los infiernos** en un sentido literal. En el segundo episodio, cuando a Walter lo están obligando a cocinar sin Jesse. El laboratorio está en un enorme sótano en una gran lavandería²⁷⁹. Está descendiendo a su infierno particular. Además, en el final de la serie, Jesse, que sí que está viviendo un verdadero infierno (en su caso, sí que no es por voluntad propia), también está en un laboratorio en una planta baja. Resulta curioso, eso sí, que para pasar los últimos minutos de su vida tras recibir un disparo en el estómago, Walter decida ir al laboratorio. Fue su infierno y su perdición, pero también el único lugar donde fue feliz, y su sonrisa hace indicar que quizás valió la pena.

11.3. Motivos

Un tema clave en la serie es el del **pacto con el diablo**. En primer lugar, Walter, que como veremos una revisión de la figura mítica de Fausto, vende su alma al diablo por conseguir dinero y poder en el primer capítulo, y dejar de alguna manera su legado como químico alquimista²⁸⁰. El diablo no se manifiesta como otra persona o como un ser sobrenatural, el diablo es un orgullo herido por una vida gris y discreta en el que el sueño americano que le han vendido es una mentira. Tras ver in situ como funciona un laboratorio en el que cocinan metanfetaminas, Walter decide cruzar el Rubicón, otro motivo fundamental en este primer episodio, e ir a visitar a Jesse, al que le ofrece un trato. Es aquí donde se da otro pacto con el diablo. En este caso, el diablo es el propio Walter, que compra fácilmente el alma de Jesse que, aunque pueda parecer un gánster, es mucho más noble que Walter.

Walter: *You lost your money. The DEA took your money, your lab. You've got nothing. But you know he business and I know the chemistry. I'm thinking maybe you and I could partner up.*

Jesse: *You? You and me?*

Walter: *Yes. Either that or I turn you in.*

²⁷⁹ "Podría establecerse un paralelismo entre la idea del descenso a los infiernos y el laboratorio clandestino en la lavandería (Rubio-Hernández, 2013: 148)."

²⁸⁰ "Uno de los principales conflictos del personaje fáustico es su ansia de conocimiento; de hecho, es la causa de su perdición y lo que le lleva a firmar el pacto con el diablo (Rubio-Hernández, 2013: 155)."

Esa decisión convertirá a Jesse en un ser desgraciado: en el primer capítulo está a punto de morir; en el segundo, su relación con Walter está ya deteriorada, y lo utilizan para poder acabar con él; en el tercero, es un ser sin alma, cohibido de su libertad hasta que Walter decide arreglar el mal que le ha hecho y liberarlo. Una de las últimas escenas es la de Jesse gritando de alegría en un coche con el que huye a toda velocidad de su peor pesadilla.

En el primer episodio nos encontramos también con el motivo del **ataque de ira**, de Walter contra su jefe Bogdan. Este se da una vez conoce la noticia del cáncer, pero antes de cruzar el Rubicón, lo que da a entender que ya tenía la decisión tomada. Bogdan, de muy malas maneras, le pide que limpie un coche, algo que en principio no forma parte del trabajo de Walter: *“Are you here to work or to stare at the skies?”* El comentario hace a Walter, hasta entonces servicial con todo el mundo, perder los estribos y, por primera vez, le cambia la cara. Podemos sentir como le suben las pulsaciones: *“Fuck you, Bogdan! I said fuck you! And your eyebrows.”* En pleno ataque de ira tira varias cosas de una estantería, lo mira desafiante y se agarra sus partes: *“Wipe down this!”* Veremos también un brutal ataque de ira de Jesse hacia Walter al final de la serie, donde libera toda la rabia y todo el odio que siente estrangulando a Jack, el joven que había sido mano derecha de Walter y que lo traicionó. El otro motivo que, aunque es recurrente en el resto de los capítulos analizados, queda mucho más de manifiesto en este, es el de la **alquimia**. Walter, que encarna también la figura del alquimista, utiliza la química casi de manera mágica. Cuando acuerda trabajar con Jesse, le dice que lo que cocina es una basura: *“The shit you cook is shit. I saw your setup. Ridiculous. You and I will not make garbage. We will produce a chemically pure and stable product that performs as advertised.”* Cuando Jesse ve el resultado, se queda alucinado: *“This is pure glass. You’re a goddam artist. This is art, Mr. White.”* Walter empieza a sentirse orgulloso: *“Actually, this is just basic chemistry.”* Pero, el motivo de la alquimia queda presente hacia el final del episodio. Dos matones a los que Jesse intentan vender el producto quedan tan asombrados que le dan una paliza para que revele el cocinero. Encuentran a Walter, lo meten en la caravana y lo obligan a cocinar a punta de pistola. Temiendo por su vida, lanza fósforo rojo, lo que provoca una llamarada que aprovecha para huir y encerrarlos en la caravana. Allí, sin ventilación, morirán. La **alquimia**, que puede ser científica (Seigneuret, 1988: 18) salva la vida de Walter e inicia la leyenda de Heisenberg, cobrándose sus dos primeras víctimas. En ese primer episodio, el momento en el que Walter decide dar el paso, en esa escena

cómica en el que roba materiales de su instituto de manera torpe, rompiendo todos sus códigos, ese el momento en que Walter **cruza el Rubicón**.

Por último, observamos el motivo de **la moneda en el aire** cuando Skyler, tras el monólogo del Walter en el segundo episodio, huye con su hija pequeña y se va al monumento de las cuatro esquinas, la frontera que divide los estados de Arizona, Colorado, Nuevo México y Utah. Intenta decidir su destino lanzando una moneda y viendo donde cae. La lanza varias veces y cae siempre en Arizona, aunque al final, mueve ella misma la moneda hacia Nuevo México, donde viven. Skyler decide quedarse a proteger a su familia; y el del **truco**, con la última y genial estratagema de Walter, de la que hablaremos más adelante.

Encontramos un par de motivos simbólicos en la serie. En el primer capítulo, llama mucho la atención **la mancha**. Cuando Walter está hablando con el oncólogo, apenas no escuchamos lo que le dice, y nos fijamos, junto a Walter, en una mancha que tiene el médico en la bata. Está obsesionado con esa mancha. El médico le llama la atención, y le pregunta si ha entendido lo que le ha dicho: “*Yes. Lung cancer. Inoperable. Best-case scenario with chemo, I’ll live maybe a couple of years. It’s just... you’ve got mustard in your...*” Resulta casi imposible dar una respuesta exacta a aquello que el creador quiere decir con este motivo simbólico (por eso es considerado como tal). Creemos que puede servir para mostrar lo decidido que está Walter a cruzar el Rubicón, tanto que el cáncer no lo impedirá. Así, el cáncer no sería el motivo fundamental que lanza a Walter a convertirse. Y, además, en una explicación propia del simbolismo, las manchas “están asociadas al paso del tiempo, aluden a ideas del transcurso y de la muerte (Cirlot, 1997: 292).” El segundo, en el último episodio, es el **anillo**, uno de los motivos simbólicos con mayor presencia a lo largo de la historia. Cuando Walter está preparando la trampa final para vengarse de aquellos que aceleraron su caída antes de morir, está solo en el desierto. La cámara se fija en su anillo de matrimonio, que no lo lleva en el dedo, sino en un colgante. Por un lado, simboliza su situación familiar. Por el otro, símbolo de continuidad y de la totalidad o del tiempo en eterno retorno (Cirlot, 1997: 69)”, muestra que su vida está al límite.

En el primer episodio encontramos el motivo alegórico de la **pistola** como símbolo de poder. En su cumpleaños, Junior, el hijo de Walter, se queda asombrado con la pistola de su tío Hank. Intentando que forme parte de una conversación de la que está excluido, su hijo le pide que la coja. “*It’s heavy*”, dice Walt, que la coge con miedo. “*That’s why they hire men. Hey! It’s not gonna bite you, alright? Looks like Keith Richards with a*

glass of warm milk, doesn't he?" Hank y el resto de sus amigos se burlan de Walter en su casa, en su cumpleaños. Desafían su orgullo y su hombría con un símbolo masculino y de poder. Lo siguiente que hacer Walter es preguntarle por cuánto dinero se encontró en el laboratorio. Puede considerarse este hecho como la gota que colmó el vaso.

Los motivos caracterizadores de la serie tienen que ver, como hemos dicho anteriormente, con la caracterización del personaje de Walter y su evolución. Destacamos el deportivo rojo que le compra a su hijo en el segundo episodio, que lo enfrentará con su mujer. También destacan aquellos ligados con el laboratorio: los distintos elementos (probetas, recipientes, productos químicos, etc.), las mascarillas y los trajes protectores. Vemos también agentes de la DEA, con sus armas. Así como gánsteres, también armados, Y, obviamente, el gran motivo caracterizador de la serie es la metanfetamina azul, que es el toque que distingue a Walter del resto del mundo. Su legado.

Breaking Bad es una de las pocas series en la que hemos encontrado un *leitmotiv*²⁸¹. Aquí, creemos que el dinero, y más concretamente **el dólar**, como vamos a justificar, es el *leitmotiv* de los capítulos que hemos analizado, lo que nos permite situarlo como *leitmotiv* de la serie. Cuando explicábamos el *leitmotiv*, decíamos que porque algo aparezca de manera reiterada no se convierte en tal, sino que su presencia debe ser poderosa, y mover al espectador. Más allá de la presencia total del dinero, ya sea de manera física, en conversaciones, como objetivo final de los personajes, o como perdición de estos, vamos a ver dos escenas, ambas en el segundo episodio, que muestran poder simbólico y narrativo que tiene el dinero en esta serie.

En la primera, vemos a Walter volviendo al lavado de coches de Bogdan. Le va a comprar el negocio, ya que Skyler ha decidido que será la manera que tengan para blanquear dinero. Bogdan se sigue mostrando muy soberbio (*"Boss has to be tough. Can you be tough, Walter? I'm sure you can, if not, you can always call your wife"*), y Walter se muestra inmóvil. Habían acordado comprar el negocio tal y como está, por requisito de Bogdan, y cuando se está marchando, descuelga un dólar que tenía enmarcado. Es el primer dólar que ganó en su negocio, que tiene un gran valor simbólico para él. Walter se muestra inclemente: *"Bogdan, as is."* Se venga. Cuando se marcha, rompe el marco, coge

²⁸¹ Vamos a hacer una excepción y vamos a nombrar un *leitmotiv* de un capítulo no analizado (y que no incluiremos en el análisis), ya que es, posiblemente, el más famoso de un capítulo en la *Quality TV*. Hablamos de la mosca en el capítulo 3X10 (*Fly*), en el que Jesse y Walter se pasan un capítulo entero intentando matar a una mosca en el laboratorio.

el dólar y se compra una Coca-Cola con él. Muestra la avidez de dinero de Walter, por un lado, que no perdona ni un dólar²⁸², y cómo simbólicamente se destruye el mito del sueño americano.



El dólar de Bogdan (4X06). Imagen extraída de <https://www.seriangolo.it/2011/08/breaking-bad-4x06-cornered/>

En la segunda vemos a Walter en el laboratorio. Jesse ya no está con él por orden de Fringe, y él debe encargarse de todo sin ayuda. Se va a una de las zonas de la lavandería y encuentra a tres mujeres mayores, latinas, que no hablan inglés. “*Yo necesito ayuda... muy limpio. Dos horas máximo.*” En un macarrónico castellano, intenta convencerlas, sin resultado. Entonces se saca unos cuantos billetes y les sonríe: “*Universal language: dinero.*” Las corrompe. Más adelante, veremos cómo se las llevan. Fringe ha mandado a las mujeres en un autobús de vuelta a Honduras. Aunque Walter se arrepienta (“*This was my idea. Don’t punish them. You tell Gus to blame me, no them*”), vemos otra vez como su egoísmo causa estragos en terceras personas. Vemos, así, como la serie da una visión del dinero como si fuese la perdición del hombre, algo así como la manzana para Adán y Eva. Y esta es una de las críticas más fuertes que la *Quality TV* hace a la sociedad hipercapitalista.

²⁸² Esta escena choca con la que abre el último episodio, en la que Walter abre el maletero de un coche destartalado, y que está lleno de billetes. Hay millones de dólares y le resulta indiferente. Su destino ya está decidido por él mismo.

11.4. Argumentos

En la serie existe un argumento principal, que es el de “**el ansia de poder**”, que se mezcla con el de “**el pacto con el diablo**”, que es el argumento principal del primer episodio y que impregna los otros dos que hemos analizado, así como el resto de la serie.

La obra por excelencia que se ciñe al argumento de el ansia de poder es Macbeth: “És el gran argument sobre els éssers assedegats de poder, disposats a tot per aconseguir-lo. Una ànsia terrorífica: quan arriben al plaer màxim, al cim de l’ascensió, s’insinua l’abisme de la davallada (Balló; Pérez, 1995: 2002).” Walter es un personaje que en cuanto cruza el Rubicón, sin necesidad de ninguna Lady Macbeth que le empuje a hacerlo, “acaba ingresando inexorablemente en “el círculo infernal”, aquel que por medio de un proceso de “inversión maligna” le acerca más a la naturaleza de los grandes arquetipos trágicos, como el shakesperiano Macbeth, esclavos de la ambición y las ansias desmedidas de poder (Fernández Pichel, 2013: 118).” Tal como explican Balló y Pérez, el esquema argumental se basa en el ascenso y la caída, sobre los que se construye la historia: se inicia con un universo estable en el que el protagonista comienza un ascenso que no tiene fin motivado por su ambición de poder, pero que conllevará multitudes castigos y temores. Finalmente, cuando se descubre el crimen que ha provocado el ascenso, llegará la caída, que traerá el mayor de los castigos (Balló, Pérez, 1995: 203 – 204). La gran recreación de Macbeth en el siglo XX llegaría con *Scarface* (Balló; Pérez, 1995: 207), personaje que, según Vince Gilligan, autor de la serie, es una de las principales inspiraciones para crear a Walter (Fernández Pichel, 2013: 119). Walter, decidido a dejar un legado como químico, a restaurar su honor y alimentar su orgullo, se pasa al otro lado de la ley para fabricar y traficar con droga (primer episodio); se convierte en una leyenda del narcotráfico y una persona que produce millones de euros por sí solo. Es un tipo duro y respetable, el peligro. Aun así, sabe que su vida puede estar en peligro, su matrimonio está casi acabado y su relación con Jesse es casi inexistente (segundo episodio); ha perdido todo y la policía está tras sus pasos. Es responsable de la muerte de su cuñado y su familia lo odia. Ni siquiera puede cocinar porque los que controlan ahora el tráfico de drogas en la zona son los que lo han traicionado y lo quieren muerto. La caída y los castigos son evidentes. Con un último recurso de genio consigue vengarse y salvar a Jesse. Muere en el sitio donde se sintió vivo, donde fue un mito: en el laboratorio.

Este argumento se mezcla con el del pacto con el diablo, del que entraremos más en detalle cuando hablemos de la figura mítica de Fausto como inspiración del personaje. Balló y Pérez, de hecho, hablan de la diferencia entre Fausto y Macbeth, y nos muestra la

clave para ver cómo el argumento *Breaking Bad* se mezcla entre los dos: “Macbeth mata per poder, Fausto ven la seva ànima (Balló; Pérez, 1995: 215)”. Si bien Walter empieza vendiendo su alma al diablo por el poder, luego hará todo lo posible por mantenerla ya que, aunque no lo veamos en los capítulos analizados, es responsable directo de varias muertes a lo largo de la serie. Walter, al cruzar el Rubicón, es consciente de que está vendiendo su alma para conseguir poder y crearse un legado en el mundo de la química, ya que le habían robado anteriormente esa oportunidad, condenándolo a la mediocridad. Como Fausto, conseguirá poder y un mayor conocimiento en su campo²⁸³ (Balló; Pérez, 1995: 217), aunque esto acabe por condenarlo. La nueva vida de Walter durará dos años, el lapso que va entre su quincuagésimo y quincuagésimo segundo cumpleaños.

Ambos argumentos, a nuestro juicio, esconden una moraleja detrás, que previene al lector o al espectador de dejarse llevar por sus ambiciones como estos personajes²⁸⁴.

11.5. *Loci*

El principal *locus* simbólico que hemos encontrado es el del **desierto**, que se encuentra además muy cerca de la **frontera** con México, lo que hace que, cuanto menos estéticamente, la serie se acerque al western. Si los alter ego de los personajes de las series que hemos analizado actúan de noche, Heisenberg lo hace en el desierto, lo que supone “la conquista de un cierto tipo de libertad, la posibilidad de engendrar un renovado sentido de comunidad, pero al mismo tiempo, como reverso oscuro, puede resultar el preludio a la inmersión en la brutalidad y la barbarie de lo incivilizado (Fernández Pinchel, 2013: 111 – 112).” El desierto, simbólicamente, “lugar de indiferencia o donde debe ser buscada la Realidad (Chevalier; Gheerbrat, 1986: 410)”. Walter es, por un lado, indiferente a su realidad en el desierto, un lugar opuesto a la ciudad donde no hay lugar para lo social

²⁸³ “Cuando se retrata a un Walter vacío, cuya pericia en química se ha visto reducida a un modesto puesto de profesor de secundaria; así, parece que con el hecho de elaborar la fórmula más pura en el mercado de la droga sintética intenta suplir de alguna forma su fracaso académico (...). A veces parece que todo el esfuerzo que invierte en seguir cocinando y dominar el mercado responde más a una cuestión de ego personal que de necesidad. En este sentido puede decirse que se vanagloria de su capacidad, que lo hace considerarse como el mejor y único capaz de tal proeza, hasta el punto de sentirse imprescindible (Rubio-Hernández, 2013: 156).”

²⁸⁴ “El motivo de una excesiva aspiración que recibe un castigo divino aparece de forma recurrente en otras mitologías como la judeocristiana y la grecolatina con el fin de alertar al hombre sobre las consecuencias de la codicia (Rubio-Hernández, 2013: 146).”

(Villota Toyos, 2012: 65). Deja su mundo atrás y cruza el Rubicón cuando decide cocinar en una caravana en el desierto. También en el desierto, con su vida en peligro, tendrá lugar su primera revelación, la que le indica lo peligroso que es lo que está haciendo... y que le da la vida. En el último episodio, Walter preparará su último golpe maestro en solitario en el desierto. Hemos de tener en cuenta el valor sagrado del desierto, tanto en la tradición judeocristiana como en la musulmana. Para Walter, o para Heisenberg, el desierto parece ser también un lugar sagrado. Al inicio del último episodio, vemos a Walter echando gasolina en el desierto, la matrícula de su coche viejo dice: “*Live free or die.*”

El otro gran *locus* simbólico de la serie es el **laboratorio**, que bien puede representar el infierno bien el cielo. En los capítulos analizados encontramos tres laboratorios diferentes: el primero, que forma parte de una aventura quijotesca, en una caravana en la que tanto Jesse como Walter a punto están de encontrar la muerte; en el segundo, está en la lavandería que controla Fringe, en la que Walter se ve obligado a trabajar solo; y el tercero está en un lugar apartado en mitad de la nada, donde tienen a Jesse secuestrado, y donde Walter decide morir. El lugar que es para Jesse un infierno es el mismo en el que Walter encuentra la paz, orgulloso del legado que deja, y donde lo que para él era una vida insignificante empezó a cobrar sentido.



Walter muere en el laboratorio (5X16). Imagen extraída de <https://i2-prod.mirror.co.uk/tv/tv-news/article2323386.ece/ALTERNATES/s615b/BreakingBadFelina.png>

El que posiblemente sea el *locus* simbólico más recurrente en todas las series analizadas es el de **la casa**. Aquí, además, se transforma en locus alegórico en el último episodio. Cuando Walter vuelve a su casa a contemplar su pasado, **la casa está en ruinas**,

como símbolo, tal como hemos explicado antes, de la destrucción de su familia provocada por su ambición desmesurada de poder que, a su vez, se alimenta de la frustración que provoca el sueño americano y la sociedad hipercapitalista.

Por último, en cuanto a los *loci* caracterizadores que hemos hallado, destacamos el instituto y el autolavado.



La casa familiar en ruinas (5X16). Imagen extraída de <https://whatwouldbaledo.com/2016/02/22/the-real-ending-of-breaking-bad-no-one-is-okay/>

11.6. Personajes, figuras y figuras míticas

Walter White es uno de los personajes más carismáticos e irresistibles de la historia de las ficciones seriadas (Balló; Pérez, 2015: 48). Por sus características tan poco comunes, y por la marcadísima evolución del personaje²⁸⁵, sin parangón en las ficciones seriadas, creemos que es acertado decir que Walter es un **personaje singular**, inspirado en otras figuras míticas que también lo son, como Fausto y Don Quijote. Lo que a priori puede parecer una de esas personas de las que se dice que de buena parece tonta, esconde a un ser que ha ido tragando fracasos y humillaciones hasta llegar a los cincuenta años y, tras el empujón definitivo que le da la noticia que le quedan a lo sumo dos años de vida, decide lanzarse a vivir todo lo que no ha vivido, y a convertir todas esas humillaciones

²⁸⁵ “A diferencia de Tony Soprano, Al Swearengen o Jimmy McNulty, Walter White sufre -y sin duda goza- una auténtica metamorfosis, muta y se convierte en un contra-personaje que sólo en raras ocasiones -muy pocas a partir de la segunda temporada- se queda mirando a la ventana como un insecto kafkiano que anhela su estado anterior. White es un hombre bueno, honesto y honrado que se convierte en un hombre malo, deshonesto e indecente (De los Ríos, 2013: 35).”

en energía para transformarse en un poderoso criminal. Es alguien con una inteligencia muy superior al común de los mortales²⁸⁶, tal y como se ve en los capítulos analizados en el final de la serie, o viendo el producto que cocina robando cuatro cacharros del instituto (“*you’re an artist, Mr. White*”), que hasta la fecha estaba estancado en un lugar muy por debajo de sus capacidades, donde se encontraba por seguir la que se supone es la senda correcta. Cuando se sale de ella, creemos que da pie al que se supone es su verdadero yo. Pese a ser un criminal, un sociópata y un mentiroso, además de un ser que roza lo amoral, como el mismo le reconoce a su esposa, es claramente un **héroe líder**²⁸⁷. Este liderazgo se manifiesta muy claramente en la relación jerárquica que tiene con Walter, ya desde el primer capítulo, y que tiene mucho que ver también con esa conexión Don Quijote – Sancho Panza. Nada más venderle su alma, sale el líder reprimido que llevaba dentro: “*Buy the RV. You start tomorrow.*” Es precisamente su inteligencia lo que le permite ser un héroe líder, ya que lo sitúa por encima del resto de mortales y hace que pueda parecer que tratamos con un héroe maravilloso, con el ejemplo del recurso con el que salva su vida en el primer episodio y con el epílogo final.

Aunque reconocemos varias figuras en él, la más clara es la del **alter ego**: Walter/Heisenberg, dos seres que no pueden ser más distintos, y que al espectador le resulta difícil de diferenciar: “Nos aburre Walter White -nos fascina el Dr. Heisenberg; nos compadecemos de Walter White – vitoreamos al Dr. Heisenberg; nos burlamos de Walter White – nos da miedo el Dr. Heisenberg; añoramos a Walt – despreciamos a Heisenberg (De los Ríos, 2013: 35 – 36).” Resulta curioso ver los varios momentos en el primer capítulo en los que están la génesis del alter ego: la bronca con Bogdan, la patada al joven que se burlaba de su hijo, el sexo con su esposa y el profesor que roba en su despacho para fabricar cristal. Una de las claves del éxito de la serie sea precisamente esa, la transformación interior del personaje y el nacimiento de un alter ego fascinante, que “juguetea con esta noción especular del abismo interior, la expresión del mal como

²⁸⁶ “En la seva perillosa monstruositat hi ha un tret admirable: una intel·ligència singular que no és intercanviable amb la de la resta dels mortals, un toc de distinció, per malignes que siguin els efectes que provoca, que el catapulta a la universalitat (Balló; Pérez, 2015: 49).”

²⁸⁷ Cabe decir que, en el primer capítulo, Walter White es claramente un **héroe irónico**. En el momento en el que Heisenberg empieza a nacer empieza a dar paso a un héroe líder. Ese es el motivo por el que es un personaje extremo, no tiene término medio: nos cae bien o nos cae mal, nos da pena o lo tememos. Está por encima o por debajo nuestro, pero nunca a nuestro nivel.

resultado de una transformación dolorosa al tiempo que irresistible (De los Ríos, 2013: 26 – 27).”

Reconocemos otras dos figuras en Walter White con relación entre ellas. Hablamos del alquimista y del genio loco. De hecho, la figura del genio loco encuentra su mayor recreación en Don Quijote, que cuenta con una inocencia (Tous Rovirosa, 2013: 11) que no vemos en Walter White. El **alquimista**, además, es un científico que intenta ir más allá de las leyes de la física para transmutar otros materiales en oro (Chevalier; Gheerbat, 1988: 84). A su manera, está convirtiendo productos químicos en oro. En cuanto al **genio loco**, nos quedamos con la idea de que los delirios de grandeza de Walter hacen que, en ocasiones, pierda la realidad, en que sea un personaje amoral (Tous Rovirosa, 2013: 14), en su genialidad y su excentricidad (Tous Rovirosa, 2013: 13). Por último, Walter o, mejor dicho, Heisenberg, encarnaría la figura del *self-made man*, la figura por excelencia del sueño americano, ya que es alguien que de la nada se convierte en un poderoso millonario.

La otra figura que reconocemos es esa que hemos encontrado en algunas de las series analizadas, y que hemos llamado **la esposa ciega**, cuyo máximo exponente sea quizás Skyler White. En el segundo episodio, Skyler, pese a mostrarse preocupada por lo que le pueda pasar a su marido, es consciente de lo que hace. Al igual que Walter, dice que la prioridad para ella es proteger a su familia, razón que utiliza para justificar callar ante el secreto de Walter. Sin embargo, la idea de comprar el lavado de coches donde trabajaba Walter para blanquear dinero es suya, lo que la hace partícipe en las actividades delictivas de su marido. En el último capítulo, la vemos ya totalmente separada de Walter, aunque acepta verle a pesar de que la policía lo busca. Es cómplice de manera indirecta, pero la sociedad repudiará solamente a Walter, y a ella la verá como a una víctima inocente. El propio Gilligan confirma esta teoría:

“También lleva puesta una venda en los ojos (...). Está irrevocablemente implicada en los actos delictivos de Walt (...). es muy buena en lo que hace, y es pragmática; está convencida de que el camino que ha emprendido es, aparte del único que le queda, el mejor de los posibles, ya que no tiene ni la voluntad ni el valor para denunciar a su marido y arruinar, de esa manera, a su familia. Skyler no tiene en consideración la violencia inherente al negocio del cristal, y debería hacerlo (...). Skyler, en gran medida, hace lo que hace para proteger a su familia: lo que pasa es que esa manera de protegerlos es, sencillamente, mala (Gilligan, Van Derwerf, 2013: 85 – 86).”

Cabe mencionar también que, en el episodio del nudo, Mike representa la figura del **mentor** con Jesse.

Vamos a explorar brevemente la relación inspiración de Walter White en dos figuras míticas que, a nuestro juicio, encarna el personaje. La primera, de la que ya hemos hablado, y que ampliaremos brevemente, es la de **Fausto**. Walter, al igual que Fausto, es un científico que vende su alma al diablo a cambio de poder y conocimiento, a sabiendas que eso conllevará su destrucción. Una vez ve el poder que empieza a acumular, su codicia posterior lo llevará a pactar con Gus Fring (Rubio-Hernández, 2013: 160). Aunque en la tragedia de Goethe el diablo sea una presencia física, que acompaña al personaje a lo largo de toda la obra, en *Breaking Bad* el demonio es su orgullo y su soberbia, y es aún peor que Mefistófeles, ya que está dentro de él, como muy bien dice su creador: “Creo que Walter es el personaje más orgulloso que jamás podrá encontrarse nadie. Creo que son tantos los demonios que lo dominan que ni él mismo es capaz de aceptar eso de lo que hemos estado hablando antes: que es el mentiroso más grande del mundo y que la mayor víctima de sus mentiras es él mismo (Gilligan; Van derwerf, 2013: 77).” Quizás parte del éxito de la serie, así como del personaje de Walter White, es que remite al universal mito fáustico, que “abasta el projecte de l’home total, partint del caràcter incomplet de l’existència (Balló; Pérez, 1995: 218).”

La segunda, que aunque no sea tan clara como la primera, sí que nos parece significativa para hablar de ella, es la de **Don Quijote**. La serie se inicia con un hombre en plena crisis de la mediana edad, así como en la obra cervantina (Fernández Pichel, 2013: 113), y más allá de compartir un afán megalómano (Fernández Pichel, 2013: 119), guarda más similitudes con el antihéroe cervantino que nos parecen reseñables. En primer lugar, cuenta con un escudero que le hace ver la realidad²⁸⁸. Jesse, un Sancho Panza que viste como Eminem, es el punto de conexión de Walter cada vez que pierde el contacto con la realidad²⁸⁹. Al igual que Don Quijote escoge a Sancho, Walter escoge a Jesse. En segundo lugar, la presentación del personaje es muy parecida en ambos casos, ya que muestra a un par de personajes fracasados que la sociedad mira con condescendencia:

²⁸⁸ Tras aceptar su propuesta, Jesse le pregunta por sus motivaciones: “*It’s weird. If you’re gone crazy o depressed... Just saying, it’s something I must know.*”

²⁸⁹ En el segundo episodio, cuando Walter se encuentra con Jesse podemos captar la tensión que hay entre ambos. Ya no trabajan juntos, y Gus ha decidido que Jesse esté con Mike, su ayudante. Walter tiene una teoría que parece quijotesca, pero que resulta ser cierta: “*Keep your friends close, your enemies closer. Gus can’t kill you because of me, he knows I won’t stand for it. He needs me and he hates that he needs me. What does he do? He goes to work driving a wedge between you and me. The whole thing... it’s all about me.*” Jesse lo mira con odio, y se va sin responderle.

uno, un hidalgo pobre, sin hijos, al que cuidaba su sobrina y que se pasaba el día leyendo libros de caballería. En cuarto lugar, el final de ambos también es parecido. Ambos mueren habiendo dejado atrás ese estado de locura. Son conscientes de lo que han hecho y de lo equivocados que estaban. Hay una diferencia primordial, Don Quijote muere renegando de los libros de caballería, pero Walter muere con una sonrisa en su laboratorio. Además, la escena del primer capítulo con los dos matones en la caravana resulta de lo más quijotesca. Un Walter cuyo alter ego todavía está en periodo de formación huye a toda pastilla del incendio que ha provocado en el desierto, con una caravana/laboratorio que tiene dos muertos dentro, con Jesse inconsciente y vestido con una mascarilla (parte de su armadura de guerra) y unos calzoncillos. Se da un golpe y la caravana se detiene. Escucha unas sirenas y va a dispararse, pero se le encasquilla el arma. Se da cuenta de que las sirenas son de los bomberos, que van al incendio que ha provocado, y pasa el peligro. Walter daba por hecho que la policía lo buscaba ya. De alguna manera se creía que era el criminal que llegaría a ser.

11.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Pilot*

Fecha de estreno: 20/01/2008

Temas

- Tema principal: El honor personal
- Temas secundarios: La ambición desmesurada de poder; La avaricia de dinero; La denuncia al sueño americano; El capitalismo salvaje

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El ataque de ira; La alquimia; Cruzar el Rubicón; El pacto con el diablo
 - Alegóricos: La pistola
 - Simbólicos: La mancha
2. Motivos caracterizadores: La química; Metanfetamina (cristal); Agentes de la DEA; Traficantes; Armas
3. *Leitmotiv*: El dinero

Argumentos

- El pacto con el diablo – Argumento principal
- El ansia de poder – Argumento secundario

Loci

- Alegóricos:
- Simbólicos: El hogar familiar; El desierto; El laboratorio

- Caracterizadores: El autolavado; El instituto

Figuras, personajes y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Walter: Personaje singular
2. Estatuto heroico del personaje
 - Walter: Héroe líder / Héroe irónico
3. Figuras y personajes míticos
 - Walter: El científico loco / El alquimista / El doble
 - Walter y Jesse: Don Quijote y Sancho Panza

II. Nudo

Capítulo: 4X06 – *Cornered*

Fecha de estreno: 21/08/2008

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: El honor personal; La denuncia al sueño americano; El capitalismo salvaje; El descenso al infierno

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La moneda al aire
 - Alegóricos:
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: La química; La metanfetamina
3. *Leitmotiv*: El dinero

Argumentos

- El ansia de poder – Argumento principal

Loci

- Alegóricos
- Simbólicos: El desierto, La frontera
- Caracterizadores: El autolavado

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Walter: Personaje singular
2. Estatuto heroico del personaje
 - Walter: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Walter: El alter ego / El alquimista / El científico loco / *Self-made man*
 - Walter y Jesse: Don Quijote y Sancho Panza
 - Mike: El mentor
 - Skyler: La esposa ciega

III. Desenlace

Capítulo: 5X16 – *Felina*

Fecha de estreno: 29/09/2013

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: La avaricia de dinero; La denuncia al sueño americano

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El truco; El ataque de ira; La confesión;
 - Alegóricos:
 - Simbólicos: El anillo
2. Motivos caracterizadores: La química; Las armas; Los gánsteres; El veneno
3. *Leitmotiv*: El dinero

Argumentos

- El ansia de poder – Argumento principal

Loci

- Alegóricos
- Simbólicos: El desierto; El laboratorio; El hogar en ruinas

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Walter: Personaje singular
2. Estatuto heroico del personaje
 - Walter: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Walter: El alter ego / El alquimista / El genio loco / *Self-made man*
 - Walter: Don Quijote
 - Skyler: La esposa ciega

12. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *SIX FEET UNDER*: VIDA Y MUERTE

Muestra:

- Introducción: 1X01 – *Pilot*
- Nudo: 4X01 – *Falling into Place*
- Desenlace: 5X12 – *Everyone's Waiting*



Imagen extraída de <https://www.hbo.com/six-feet-under>

12.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Six Feet Under*

Género: *Dramedia*

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 2001 – 2005

Temporadas: 5

Capítulos emitidos: 63

Creador: Alan Ball

Personajes principales: Nate Fisher (Peter Krause); David Fisher (Michael C. Hall); Ruth Fisher (Frances Conroy); Claire Fisher (Lauren Ambrose); Nathaniel Fisher (Richard Jenkins); Federico Díaz (Freddy Rodríguez); Brenda Chenowitz (Rachel Griffiths); Keith Charles (Mathew St. Patrick).

Síntesis: La muerte de Nathaniel Fisher en un accidente de tráfico en Nochebuena sacudirá la vida de todos los miembros de su familia, ya que se verán obligados a enfrentarse a fantasmas que hasta la fecha escondían tras la figura paterna. Entre todos deberán hacerse cargo de la empresa familiar, una funeraria.

12.2. Temas

Six feet under es una de las mayores exploraciones que la *Quality TV* ha hecho sobre la naturaleza humana, con la presencia de la muerte de manera casi obsesiva, y con el tema del **enfrentamiento a la pérdida**²⁹⁰, o el luto, como razón de ser. La serie se inicia con la pérdida del patriarca de la familia Fisher, Nathaniel, cuya muerte ya insinúa los continuos toques de humor negro que vamos a encontrar²⁹¹, y lo macabro que puede ser el destino. Nathaniel muere por fumar... pero no por cáncer o por otro problema pulmonar. Muere, literalmente, por fumar, en un accidente de tráfico al despistarse con el mechero que se le ha caído... en el nuevo coche fúnebre que acaba de comprar. La muerte del cabeza de familia supone no solo la pérdida de un padre y un esposo, sino un hecho que revolucionará sus vidas por completo: al desaparecer la persona que llevaba el negocio familiar, una funeraria, hará que los personajes vinculados a él, los miembros de la familia Fisher, deban empezar de nuevo e iniciar una nueva vida (Tous Rovirosa, 2013: 66). El primer episodio, más allá del ajuste a una nueva vida, gira en torno a la manera en que tres hermanos y su madre, con caracteres muy diferentes, se enfrentan a la desaparición de la figura paterna, en lo que es el desencadenante para una búsqueda interior que se desarrollará a lo largo de la serie.

Nate llega de Seattle, donde vive, a Los Ángeles a pasar las navidades con su familia. Es un espíritu libre que sentía que no podía volar en una familia en la que se reprimen los sentimientos hasta el extremo. David, el hermano mediano, vive su homosexualidad en un ambiente católico y conservador, y tras la huida de Nate es el que se ocupa del negocio familiar con su padre. Claire, una adolescente insegura y con alma de artista se siente muy alejada de su familia, y todavía no encuentra su lugar en el mundo. Cada uno se enfrenta a la muerte de Nathaniel de una manera muy distinta: Ruth, que es la que recibe la llamada de la policía, tira histérica el pollo de Navidad que cocinaba y se

²⁹⁰ La temática de la serie es la muerte, y encontramos temas como la muerte del padre, la muerte del hijo, la muerte del hermano o la muerte del amado. Al final, todas estas narraciones nos enseñan como nos enfrentamos a la pérdida, así que hemos decidido englobarlas bajo la misma categoría. A lo largo de la historia, este tema ha estado presente en innumerables narraciones, aunque si tenemos que nombrar una sería las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, una elegía de Jorge Manrique escrita tras morir su padre, escritas en la segunda mitad del siglo XV, y que reflexionan sobre la muerte, en general, y sobre la muerte del padre (como el primer capítulo de la serie), en particular.

²⁹¹ Instantes antes hablaba por teléfono con su esposa, que le advertía de que moriría lenta y dolorosamente por un cáncer por fumar.

siente en el suelo a llorar. Cuando llega su hijo, parece que la muerte de su esposo es un detalle más de uno de los peores días de su vida: *“There’s been an accident. The new hearse is totalled. Your father is dead and my pot roast is ruined”*. Si bien la serie está llena de ejemplos, es muy significativa la distinta manera que tienen de enfrentarse a la pérdida Nate y su hermano David, con su madre y su hermana en medio de los dos. En su casa, donde están todos velando el cadáver de Nathaniel, Ruth llora y David se la lleva para que nadie la vea. Nate se queja a su hermana, que le dice que los dos son así. Cree que la represión de los sentimientos es algo enfermizo. Le explica que en Sicilia vio a un grupo de mujeres llorar ante el cadáver de un pescador que llegaba del mar. Dice que se tiraban por el suelo, gemían, se pegaban y lloraban como si fueran animales: *“At the moment, it gave me creeps. But now I think it’s probably so much healthier than this”*. Cuando llega la hora del entierro, el sacerdote les da una especie de salero para que tiren tierra sobre el ataúd. Coge un puñado de tierra del suelo, y la tira sobre el cadáver. David, avergonzado por que esté montando una escena lo intenta parar, y le dice que así es como se hace: *“It’s like surgery. Clean, antiseptic, business. He was our father! You can put chemicals and makeup, but the fact is that the only father we’re ever gonna have is gone! Forever. And that sucks!”*. Tras ver a su hijo hacerlo, Ruth seguirá su ejemplo, y rompe a llorar y a gritar, como las plañideras de Sicilia. David intenta impedirlo, pero Nate no le deja. Esta conversación deja muy clara la crítica ante la represión de sentimientos²⁹² y es una **crítica** velada al **sueño americano**, en el cual se debe proyectar siempre una falsa felicidad mostrada a través de la casa familiar, aunque dentro esconda numerosos traumas y miserias²⁹³.

En el último capítulo, veremos a Ruth, a David, a Claire y a Brenda enfrentarse a la pérdida de Nate. Será especialmente difícil para su madre, que parece no levantar cabeza. George, su pareja, le dice que solo necesita tiempo: *“Liar. That’s what everybody says and it’s a lie. Each day I feel worse. More empty, more dead. I barely remember my life without Nate. How can I live without him? I don’t wanna go through this. This is the worst thing it could ever happen to anyone. This is hell.”*

En una memorable escena final, los creadores ponen al público en un lugar en el que son ellos mismos los que tienen que asumir varias pérdidas, la de los personajes que

²⁹² *“Why it has to be such a secret? It’s nothing to be ashamed”*, dice Nate del llanto público de su madre.

²⁹³ El creador de la serie, Alan Ball, ya hizo esto en el guion de la película ganadora del Oscar al mejor guion y a la mejor película, *American Beauty*.

los han acompañado durante tanto tiempo. Claire, tras abandonar el hogar familiar en dirección a Nueva York emprende un viaje por carretera en el que vemos distintos *flashforwards* en el que vemos la muerte de los protagonistas: Ruth, Keith, David, Brenda y, finalmente, Claire, centenaria y rodeada de las fotos que ha tomado a lo largo de su vida. Tras mostrar como el ser humano debe lidiar con la pérdida a lo largo de cinco temporadas, será el propio espectador el que deba enfrentarse a la muerte de unos personajes a los que ha acompañado en su búsqueda personal. En la que es posiblemente la escena más emotiva de la historia de la *Quality TV*, *Six Feet Under* provoca al espectador deba aplicar todo lo aprendido anteriormente.

El otro gran tema de la serie, quizás más importante, es el de **la búsqueda interior**. La serie, a partir de la muerte de Nathaniel, se embarca en largo camino en el que, a diferencia de otras series analizadas, no nos adentramos en el interior de un personaje (Don Draper, Tony Soprano, Dexter), sino de cuatro. David y Ruth son dos personajes que viven oprimidos por lo que sienten y por lo que dictamina la sociedad puritana por la que se mueven. Nathaniel y Fisher son dos espíritus libres y sensibles a los que les cuesta encontrar su lugar en el mundo y que son conscientes de no saber quiénes son ni lo que quieren. En el entierro de su padre, Nate le confiesa a Claire lo perdido que está: *“I live in a shitty apartment which was temporary. I work in a place which was also temporary. I have lots of sex but I hadn’t had a relationship last more than a couple of months. I’m thirty-five, I’ve had four root canals. I’m gonna be one of these losers”*. En el cementerio, tras enterrarlo, habla con Brenda, la chica que conoció en el aeropuerto y con la que ha empezado una relación, y hace esto más patente: *“Four days ago I was a relatively happy guy and now I don’t even know who that guy was”*. Tras la muerte de su padre se decide quedar, lo que hace que deba replantearse toda su vida, y que vuelva al lugar del que escapó²⁹⁴. En el segundo episodio encontramos a un Nate que acaba de enterarse de la muerte de su esposa Lisa, a la que le era infiel y con la que ha sido padre. La muerte de Lisa, que llevaba varias semanas desaparecida y a la que la policía encontró ahogada, le hace conocer más sobre su propia persona explorando sobre lo que siente: *“I’d never thought Lisa and I would be together forever. I always knew*

²⁹⁴ Una de las características de la serie es que el padre se les aparece como una manifestación del subconsciente, uno de los motivos temáticos que hemos identificado. Cuando está identificando su cadáver, le dice a Nate: *“The prodigal returns. This is what you’ve been running away your whole life, buddy boy. You thought you’d escaped. Guess what? Nobody escapes!”* Otro de los temas que se pone aquí de manifiesto es el de **la vuelta al hogar**

something would come along and end it... I just didn't want it to be me". En el último capítulo, Nate ya ha fallecido, y ahora es él una manifestación del subconsciente de Claire, que duda si ir a Nueva York o no. Es su hermano quien lo convence, dejando claro que se ha pasado toda la vida buscándose sin encontrarse: *"I've been scared my whole life. Scared of not being ready. Scared of not being who I should be. And where did it get me?"* Será Claire, la más parecida a de la familia a Nate, con la que demos el paso a la vida adulta y, en la memorable escena final ya descrita, con la que emprendamos un viaje vital con el que afrontemos la pérdida de los personajes que nos han acompañado durante tantas horas.

En el caso de Ruth y David, esa búsqueda es un tanto diferente, ya que se trata de personajes encorsetados en unos estereotipos que ellos mismos se imponen según lo que su mundo requiere de ellos, y deben luchar por aceptar su propia naturaleza para poder ser ellos mismos. Ruth es una mujer puritana dedicada a su familia a la que la muerte de su marido la saca de golpe de su zona de confort, y la hace confesar un terrible secreto: *"I've done a terrible thing. I'm not fine, I'm a whore! I was unfaithful to your father for years!"* Su puritanismo y su represión sexual encuentra una vía de escape en la aventura con el peluquero. El capítulo deja claro que esa represión, impuesta por ella misma y por la sociedad, es la que ha marcado su vida, y la que ha hecho que se pase la vida sin encontrarse. En el capítulo final, cuando su hija le dice que no va a irse a Nueva York, no se lo permite: *"Find whatever life has in store for you. I regret never giving myself any choice"*. David es otro personaje encorsetado, parecido a su madre, que encima tiene más difícil poder expresar libremente sus sentimientos ya que es homosexual y su principal círculo está en la iglesia²⁹⁵. Desde el principio está con Keith (con el que tendrá una relación de altibajos a lo largo de la serie que acabará con los dos casados y heredando el negocio familiar), aunque al inicio se avergüenza de su condición y la esconde torpemente. Su educación y su naturaleza estarán constantemente en conflicto y provocará que su búsqueda interior sea lenta y tortuosa.

²⁹⁵ No es solo su homosexualidad la que debe vivir en secreto, sino su carrera profesional. Se ve obligado a vivir una vida que no quiere, la que debería haber vivido Nate: *"You had a responsibility for this family and you run away from here and you left it all for me"*, le echa en cara a su hermano tras el entierro de su padre, que no acepta sus palabras: *"Don't blame me if you are not living the life you want"*.

Otro tema secundario que aparece en la serie es el de **la homosexualidad**, centrada en el personaje de David, que a lo largo de la serie debe asumir y aceptar su naturaleza, y que en nuestro análisis está presente en el primer capítulo.

Por último, cuando Nate cava el hoyo y deposita él mismo el cuerpo sin vida de Lisa, estamos viendo un **descenso a los infiernos**, en un sentido (casi) literal, y en un sentido figurado y en otro casi literal. En primer lugar, Nate pena a lo largo del episodio por un infierno particular. El episodio se inicia cuando está en lo más profundo, tras haber recibido la noticia de la muerte de Lisa, emborracharse y recibir una paliza, va a los brazos de Brenda, su antigua pareja. Comunica la noticia a su familia y tiene que lidiar con la de su pareja, a la que no soporta y que impiden cumplir el deseo de la difunta. Al final del capítulo, llega a lo que podríamos considerar el lugar más profundo del mismo, donde acaba descendiendo de manera literal, al cavar un hoyo el mismo en el que enterra el cuerpo de Lisa. Ese descenso en solitario le produce esa reacción animal de la que hablaba en el primer episodio, y que da la sensación de que va a resultar catártica en el personaje, como así será. Además, el episodio lo inicia tras recibir la noticia de la muerte de Lisa y emborracharse y recibir una paliza.

12.3. Motivos

El motivo del **grito** aparece en un par de ocasiones, en el primer y en el segundo episodio, y ambas escenas resultan impactantes. Se trata de un motivo audiovisual, que generalmente ha estado asociado al género del terror²⁹⁶ (Aumont, 2016: 98), pero que aquí está relacionado con el duelo y con una manera más “animal” de enfrentarse a la pérdida de un ser querido. En el primer episodio, es Ruth la que grita como una histérica al recibir la llamada de la muerte de su marido. En el segundo capítulo, es Nate quien lo hace tras enterrar a Lisa, desde lo más profundo de su alma, en una escena que hiela la sangre. El grito es algo que se considera muy humano, y que es capaz “de poner de manifiesto algo del interior del cuerpo por la abertura de la boca, con sus sombras, sus secretos y sus fluidos (Aumont, 2016: 99).” Con una sola explosión sonora Ruth y Nate expresan todo el dolor y toda la rabia que tienen dentro.

Lo que hemos denominado **la manifestación del subconsciente** es otro motivo característico en la serie. Los personajes, durante el primer capítulo, y a lo largo de toda la serie, se relacionan e interactúan con su padre, que no deja de ser la manifestación de

²⁹⁶ Una de las escenas más míticas de la historia del cine es la de la ducha en *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960).

los deseos y sentimientos más ocultos en su subconsciente, y al que podemos considerar como el guía en su búsqueda interior. En el episodio inicial habla con Nate, al que le dice que no puede escapar de su destino, con David, al que le dice que no tiene capacidad para el negocio (“*I wanted to make you happy and you are an ingrateful son of the bitch*”²⁹⁷), y Claire lo ve con bermudas cuando lo están enterrando. En el último capítulo, será Nate el que se le aparezca a Claire para convencerla de que deje atrás todo y vaya a Nueva York a cumplir su sueño y vivir de la fotografía.



Nate aparece como una manifestación del subconsciente de Claire (5X12). Imagen extraída de <https://www.cinemablend.com/television/Six-Feet-Under-Best-Episode-Everyone-Waiting-39924.html>

No solo veremos el conflicto entre el padre y el hijo, sino también **el conflicto entre hermanos** del primer episodio, con el enfrentamiento entre Nate y David en el primer episodio, que le llega a pedir que se vaya y les deje en paz. Es algo que estará ya cerrado en el segundo episodio, y en el tercero se ve a David especialmente afectado por su muerte. Antes de la escena final, se reúne toda la familia y hablan sobre Nate. David explica una anécdota de cuando eran niños y deja a todos en silencio con sus palabras: “*I wanted him to be the coolest brother I’ve ever had*”. El enfrentamiento es cosa del pasado

Otro motivo que aparece de manera reiterada, lo cual tiene mucho sentido en esta serie, es el que sitúa a alguien **ante la tumba**. En el primer capítulo son los Fisher los que están ante la tumba del patriarca, al que acaban de depositar mostrando dos maneras antagónicas de enfrentarse a su pérdida. En el segundo episodio, será Nate el que llorará ante la tumba de Lisa, muy poco convencional, y echa por él mismo ante un árbol

²⁹⁷ Se dibuja también un **conflicto entre padre e hijo** entre David y el fallecido Nathaniel, ya que el primero parece dedicar su vida en complacer al primero. En su última aparición, cuando está pensando en vender la funeraria, Nathaniel le echa en cara que vaya a deshacerse de su legado, y David le espeta un claro: “*Fuck you!*”. Así se despide de su padre

inmenso, sin nada que la señale. Solo ella y la tierra. Este es un motivo clásico en la tragedia griega, donde la muerte ocupa un lugar central y los personajes que están ante la tumba de un ser querido aparecen con mucha frecuencia. En el cine se recupera el motivo, y más allá de escenas dramáticas, es un motivo clásico del género de terror (Benavente, 2016: 253 – 254).

Por lo demás, encontramos distintos motivos de acción que aparecen de manera esporádica en los tres capítulos: en el primero, **el ascenso** (en un sentido literal), cuando Nate muere en su imaginación y asciende al cielo, donde se encuentra con su padre; y el de **la revelación**, cuando Ruth confiesa su infidelidad a sus hijos; en el segundo, **la caída al vacío**, cuando en el prólogo inicial vemos la muerte de un hippie en los setenta tras creer que puede volar y caerse por una azotea; **el truco** de Nate para darle a la familia de Lisa las cenizas de un cadáver que nadie reclamó (el del chico que murió en la caída de la primera escena del capítulo) y poder enterrar a Lisa; **el acto sexual en la cama** entre Ruth y George; la confesión de Federico ante su párroco de que ha sido infiel; y en el último nos encontramos también **el nacimiento** de la hija de Brenda y Nate, que está a punto de fallecer pero consigue salir adelante.

La serie, llena de planos poéticos, cuenta con muchos motivos simbólicos y alegóricos, así que hemos seleccionado aquellos que tienen una mayor importancia en la narración. Hay dos motivos simbólicos en los que vale la pena detenernos, ya que la narración pone el foco sobre ellos de manera muy clara, y tienen mucho que ver con la muerte y con el ciclo de la vida. **La tierra**, recordemos, es motivo de conflicto entre David y Nate en el entierro de su padre, y es lo que muestra las dos maneras antagónicas que tienen ambos de enfrentarse a la muerte. En el segundo capítulo, el conflicto de Nate será mayor si cabe, con la familia de su difunta esposa. Tras su muerte, vemos un *flashback* en el que Lisa le explica a Nate cómo le gustaría que la enterraran: “*I want to be taken up in the open space, in the forest somewhere buried right in the ground. Nothing between me and the earth that made me*”. Nate intentará de manera desesperada cumplir la voluntad de Lisa, lo que choca con el deseo de su familia, especialmente de su madre, que se muestra dura e inflexible: “*That’s the sickest thing I’ve heard so far... to be eaten by worms*”. Deciden que será incinerada y enterrada en el mausoleo familiar. Nate, sin embargo, tras el truco que hemos comentado anteriormente, mete su cadáver en la furgoneta y conduce hasta adentrarse en la nada, en un campo inmenso. Cava un hoyo el mismo en el que entierra a su mujer, y se queda sentado con la mirada perdida, hasta el amanecer. La tierra, uno de los cuatro elementos de la naturaleza, es un símbolo femenino

que simboliza la función maternal: da y toma vida, y es símbolo también de fecundidad y de regeneración. Tal como dicen Chevalier y Gheerbrant citando a *Las Coéforas* de Esquilo, “cría a todos los hombres, los alimenta, y luego recibe de ellos el germen fecundo (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 992 – 993).” Vemos aquí como la tierra es el lugar en el que se inicia y finaliza la vida, el lugar de conexión entre el ser humano y la naturaleza, y el lugar al que todos nosotros pertenecemos. Y el rincón exacto que elige Nate para enterrar a Lisa es un enorme **árbol**, otro símbolo que simboliza la vida y la regeneración (Cirlot, 1997: 77) cuyas raíces imaginamos llegando a lo más profundo y que, en una escena tan dura y emotiva, está presente en el plano en todo momento. En la escena final, por cierto, cuando Claire conduce, se ven de manera constante árboles y tierra.



Nate, tras enterrar el cadáver de Lisa (4X01). Imagen extraída de https://66.media.tumblr.com/f02ba3713982609eac29ce8d9a0d8a4c/tumblr_inline_n7zakinC331qec8re.png

Por lo que hace a los motivos alegóricos, hay tres que destacan por encima del resto. “*Earth to earth, ashes to ashes, dust to dust*”, dice el párroco en el entierro de Nathaniel antes de que su hijo se disponga a lanzar tierra con sus propias manos. **Las cenizas**, o el polvo, simbolizan el final de todos nosotros, el retorno a lo inorgánico (Cirlot, 1997: 123) En el segundo capítulo, será por las cenizas de Lisa por lo que peleará Nate, ya que hará todo lo que esté en su mano por cumplir el deseo de su esposa, convertirse en polvo ella misma y fundirse con la madre tierra. El polvo es, según el Génesis, de lo que está formado el hombre, y en lo que se convertirá después (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 847).

En los planos finales del final de la serie, hay dos motivos alegóricos que tienen muchísima fuerza. El primero son **las fotografías**. Como veremos más adelante, las

fotografías son uno de los motivos más recurrentes en las narraciones visuales, y aquí tienen un valor capital al simbolizar los retales de toda una vida. Parece que tanto las escenas que hemos visto en el final, como distintas escenas a lo largo de la serie, están allí representadas. La fotografía es, por tanto, memoria. Y una vida fotografiada es una vida recordada. El último plano es el del **ojo** cristalino de la anciana Claire. El ojo, que es para el cine la metáfora autorreferencial por excelencia (Monegal, 2016: 181), y es algo que simboliza, en última instancia “el comprender”. El ojo de Claire simboliza a todos los espectadores que han visto durante tanto tiempo a los Fisher, y sugiere la comprensión de su vida, y la de toda su familia, de Claire, tras una larguísima existencia. Memoria y conocimiento se dan la mano en un brillante plano final que cierra una de las mejores series de la historia.



Los ojos de la centenaria Claire antes de morir (5X12). Imagen extraída de https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTqfTd2eiUsYYRN3kxZW_1t6x0BsAVtHUKCC-sU4WyOocdVfkZgXg

En cuanto a los motivos caracterizadores, los más destacados son aquellos que tienen que ver con la temática de la muerte y con el tema de la serie, es decir, los ataúdes y la urna de la ceniza y la ropa fúnebre que está presente a lo largo de los tres episodios y que simboliza el luto de los personajes.

12.4. Argumentos

El argumento de *Six Feet Under*, basándonos en los tres episodios analizados, lo podríamos resumir como el de los miembros de una familia tradicional americana que deben afrontar la inesperada muerte del padre de familia y hacerse cargo de la funeraria familiar. El hecho inesperado les hará replantearse lugar en el mundo e iniciarán una búsqueda interior en la que poco a poco se van descubriendo hasta su fallecimiento. Esta

último es por la escena final, que nos permite comprobar la muerte de todos y cada uno de ellos. El argumento que más se adapta al de la serie es el de **“el autoconocimiento”**, ya que en él se produce también una búsqueda personal para poder hallarse a uno mismo. Aquí, como ya apuntábamos antes, lo más característico es que esta búsqueda se da a través de los cuatro personajes afectados directamente por la muerte de Nathaniel. A lo largo de los tres capítulos analizados, y especialmente en el primero y en el último, vemos diversos episodios de estos actos de autoconocimiento de los cuatro personajes, que desembocarán en un final en el que vemos la muerte de todos ellos (con excepción de Nate, fallecido poco antes) tras haberse enfrentado con sus fantasmas y con sus dudas a lo largo de cinco temporadas, y finalmente, vivir la vida que deseaban: David vive feliz con Keith y con los dos hijos que adoptan hasta que muere ya de mayor de un infarto; Ruth sigue su relación con George aunque se va a vivir con su amiga Bettina, que tiene una personalidad antitética a la suya (malhablada, bromista, liberal), lo que la hace sacar poco a poco el yo que ha tenido tanto tiempo reprimido, hasta que muera en un hospital rodeada de su familia; Claire morirá con más de cien años, tras perder todos sus miedos y sus inseguridades. Ha podido vivir de la fotografía, se casa con su última pareja en la serie tras retomar el contacto después de muchos años. En la escena final de la serie, vemos que está rodeada de las fotografías que ha hecho en su habitación, instantáneas de su vida, escenas de su larga búsqueda interior, y emite un último vahído con una leve sonrisa en la boca. El camino del autoconocimiento ha podido ser tortuoso (Balló; Pérez, 1995: 241), pero ha valido la pena.

Relacionados con el personaje de Nate podemos hallar las versiones de dos argumentos clásicos en el arco argumental del primer y del segundo capítulo. El primero parece una versión invertida de **“el retorno al hogar”**. Nate, al contrario de Ulises, que lucha contra todos los elementos por volver a su tierra a Ítaca, ve cómo los elementos juegan en su contra: la muerte de su padre, los sentimientos que empiezan a aflorar entre él y Brenda, los graves problemas de represión que detecta en su madre y su hermano y la insistencia inocente de esta, con sus cantos de sirena (*“You don’t have to go to Seattle, do you?”*), hacen que Nate intente dejar atrás el eterno adolescente que siempre ha sido, y decida volver a la Ítaca de la que tanto deseó escapar de joven para hacerse cargo también del negocio familiar, casarse, ser padre dos veces, tener diversas relaciones y morir tras mucho bucear en su propio océano.

El segundo capítulo adapta, de una manera bastante original, el argumento de **“el descenso al Infierno”**, que se basa en el mito de Orfeo, según el cual el poeta Orfeo

descendió al infierno a pedirle a los dioses que dejaran volver a Eurídice. Aunque los convenció con su canto, Orfeo desoyó la orden de Hades de no mirar atrás, por lo que perdió a su amada por segunda vez. En este caso, hallamos a Nate desesperado por cumplir el deseo de su esposa, que es fundirse con la tierra tras su muerte. Aunque parece imposible que pueda cumplirlo, el truco con el cual engaña a la familia de Lisa le permite acometer su deseo. Desciende, como hemos explicado antes, de manera literal y metafórica al infierno, no para pedirle a los dioses que su esposa vuelva, porque los dioses aquí no existen, sino para realizar un último acto de amor. Orfeo bajaba al infierno para rescatar a su esposa, Nate lo hace para honrar su memoria y sus deseos en vida. En ambos casos, ese descenso resultara catártico.

12.5. Loci

Al igual que los motivos, los *loci* que aquí encontramos tienen mucho que ver con la temática de la muerte. Uno de ellos es la **morgue**, que podríamos considerar como *locus* caracterizador. En un lugar frío, aséptico y, en cierta manera, antinatural, acorde con la manera de ser de Ruth y de David, y que tan incómodo pone a Nate. Allí se niega a entrar Ruth a reconocer el cadáver de su esposo, ya que se niega a haber estado rodeada de muerte toda su vida y ver a su marido como uno más, y debe entrar Nate a enfrentarse con sus temores, y a que su padre le diga que no va a poder escapar. En su imaginación, Nate muere y va a la morgue con su padre y otros muertos. En el segundo capítulo, David irá allí a recoger el cadáver de su cuñada, donde se encuentra con un forense que parece que habla del cadáver como si lo hiciera de un trozo de madera.

Un *locus* simbólico recurrente aquí es **el cementerio**, que es una manera de señalar la presencia constante de la muerte en la serie, así como en nuestras vidas. Además del entierro de Nathaniel, a Nate lo vemos correr en ese primer episodio a través de un cementerio, rodeado de tumbas. Está presente también en la escena final, donde vemos a David y a Claire llorar la muerte de su madre. Curiosamente, será allí donde se reencuentre con Ted, que era su pareja cuando se marchó a Nueva York, y con el que se casará. El cementerio toma así el significado de la tierra: regeneración, vida y muerte. El cementerio es, al fin y al cabo, tierra sagrada

La casa familiar, que es a su vez donde se desarrolla en negocio familiar (donde embalsaman los cadáveres y se realizan los velatorios), es el núcleo familiar y el símbolo del sueño americano que en el caso de los Fisher esconde una gran represión autoimpuesta. La casa familiar es el lugar natural de Ruth como madre bienhechora, pero

también de Nathaniel, al ser el lugar de su negocio, y el de David, y el lugar del que huyó Nate y del que sueña con huir Claire en el primer capítulo. Al final de la serie, a Ruth está muy deprimida por la muerte de Nate, y solo se anima cuando David le dice que va a vivir con ella unos días, ya que está pasando una pequeña crisis matrimonial con Keith. En su papel de madre, vuelve a disfrutar. Le ordena que se instale y le pone unos cereales en un bol que lleva sin utilizar desde que son niños. En el segundo capítulo, vemos que David se acuesta por primera vez con Keith en su habitación, y se siente raro por haber practicado sexo oral en la misma habitación en la que su madre le leía *The Runaway Bunny*. Keith le dice que es un poco deprimente. En el capítulo final, cuando David está dudando si vender la funeraria, Keith le propone que le compren su parte a Federico y que puedan ir a vivir allí. David le pregunta si no cree si es deprimente: “*It doesn't have to be*”.



La carretera y el horizonte en la escena fina (5X12). Imagen extraída de <https://www.dga.org/-/media/Images/DGAQ-Article-Images/1504-Fall-2015/DGAQFall2015ShotToRememberSixFeetUnder14.ashx?la=en&hash=7972ED3E6803F2B2381286EC5FBF46EA35F5F6FE>

La carretera es en la escena final uno de los motivos simbólicos más recordados en la edad de oro de las ficciones seriadas. Claire, que decide dejar todo atrás para empezar una nueva vida en Nueva York para cumplir sus sueños, y los que su madre no pudo cumplir, emprende un largo viaje entre la costa oeste y la costa este ella sola en coche. En una escena de unos tres minutos, se van intercalando imágenes de Claire conduciendo por larguísimas e interminables carreteras en dirección a Nueva York, con *flashforwards* de imágenes del futuro que acabaran con el fallecimiento de todos los protagonistas de la serie y, en última instancia, de una Claire centenaria cuya sonrisa final insinúa una vida plena y feliz. La carretera se utiliza aquí como metáfora de la vida, la cual cada uno de nosotros conducimos de manera más o menos acertada a través de

distintas carreteras que podemos escoger y que simbolizan todas las decisiones vitales que nos vemos obligados a tomar. El último plano del coche, además, acabará con Claire dirigiéndose hacia **el horizonte**, que simboliza aquí la incertidumbre del porvenir, en una imagen llena de simbolismo.

12.6. Personajes, figuras y personajes míticos

A lo largo de los distintos puntos que hemos tratado hasta ahora queda claro que el protagonismo de la serie es coral, y se reparte entre los miembros de la familia Fisher (Ruth, Nate, David y Claire). Todos son **personajes tipo**, muy trabajados y llenos de matices que intentan aproximarse lo más posible a la experiencia del espectador, que puede proyectar en ellos sus vivencias (especialmente en situaciones de una pérdida cercana), por lo que los identifica como sus iguales y, por tanto, como **antihéroes**. Especialmente en el primer episodio, los personajes encarnan distintas figuras (estereotípicas²⁹⁸ en su mayoría), pero la evolución de los personajes a lo largo de la serie, cuya complejidad es cada vez mayor, hace que se vayan desdibujando, lo que permite observar que el largo camino de búsqueda interior de los personajes ha resultado.

Ruth es esa **madre bienhechora** que, en principio, va más en consonancia con la figura clásica de la madre dedicada al hogar y a sus hijos, y que es el gran símbolo de la vida. La imagen que proyecta Ruth es esa, aunque ya en el primer capítulo su infidelidad sacará a la luz la fortísima represión que siente y la necesidad que tiene de echar a volar. Lo que la serie sugiere es que esta figura, al igual que lo es el sueño americano, es una construcción social que hace que la mujer que sea madre se sienta en la obligación de representar este papel, cortando sus alas y limitando sus sueños²⁹⁹. Así se lo dirá Ruth a Claire en el último capítulo, cuando la insta a irse a Nueva York y no cometer los errores que cometió ella de joven: *“I regret never giving myself any choice”*. En el primer capítulo, además, Ruth representa una figura clásica del drama decimonónico, el de **la mujer adúltera**. Su puritanismo, hace que parezca sacada de una de estas novelas. Se autoflagela por ello, y no duda en llamarse zorra, avergonzada por su infidelidad. Explica

²⁹⁸ “El quinteto está dotado de una cierta estereotipación inicial: el padre autoritario e inaccesible, la madre conservadora y controladora, el primogénito rebelde y pródigo, el “sándwich” reprimido e inconforme, y la benjamina relegada y sin autoestima (Guillermo; Pacheco; Sánchez, 2015: 122).”

²⁹⁹ Tras morir su hijo, parece que va a volver a vivir con George. Claire le pregunta si está de acuerdo con ello: *“I’ll never have what I want. Never”*. Al final, se irá a vivir con su amiga Bettina, y hará lo que quiere hacer

que se enamoró de un peluquero que la llevaba al campo a andar, algo que siempre había querido hacer con ellos, pero Nathaniel estaba siempre ocupado con el negocio y nunca podía. En el segundo capítulo, Ruth se acaba de casar con George, por lo que deja atrás esta figura.

Nathaniel es el **padre de familia** sobre el cual, a pesar de su ausencia desde la primera escena, pivota la serie, ya que es su muerte la que provoca que los protagonistas se replanteen su vida y deban empezar de cero. A pesar de su fallecimiento, estará presente en los capítulos analizados, y a lo largo de la serie, mediante *flashbacks* y como la manifestación del subconsciente de los protagonistas. Al igual que en otras series propias de la *Quality TV*, la figura del padre de familia en *Six Feet Under* está muy cercana al conflicto. Aunque ha muerto, Nathaniel está omnipresente a lo largo de toda la serie, lo que nos permite conocer lo separado que estaba de su hija, los problemas matrimoniales con su esposa, la distancia entre su primogénito y el conflicto con David. Con el personaje de Nathaniel la serie va en consonancia en denunciar que la imagen que se proyecta mediante el sueño americano y la vida real son muy diferentes.

Nate, por su parte, encarna la figura del **eterno adolescente**, alguien que como él mismo dice, sigue atrapado a sus treinta y cinco años en malos trabajos, viviendo en un pequeño apartamento y siendo incapaz de comprometerse y de mantener relaciones serias, es decir, incapaz de dar el salto a la vida adulta, algo a lo que se ve obligado tras la muerte de su padre, que le hace regresar al lugar del que escapó para poder ser un eterno adolescente. Pese a tener relaciones serias, con Brenda y con Lisa, queda patente su falta de compromiso (a Lisa le había sido infiel con Brenda, y cuando vuelve con Brenda, con quien está casado, le es infiel con otra mujer, lo que manifiesta su incapacidad para el compromiso), y sigue manteniendo un espíritu rebelde, alejado de alguien que asienta definitivamente la cabeza. Por ejemplo, cuando engaña a la familia de Lisa, es consciente de que se arriesga a no poder trabajar nunca en una funeraria y, por tanto, ser incapaz de ganarse la vida en el futuro, lo cual no le importa ni un instante.

Si David vive oprimido por una sociedad puritana que lo convierte en alguien incapaz de expresar una emoción (hay varias escenas en las que se superponen lo que hace y lo que le gustaría hacer en el capítulo inicial), su naturaleza homosexual hace que esto se acentúe³⁰⁰. David representa una figura contemporánea (que aparece conforme la

³⁰⁰ “Hay mucho de resentimiento en David y mucho de culpa. Su afición por la familia, por el trabajo y por los preceptos de la iglesia lo mantienen en permanente conflicto. Desea vivir sin inhibiciones y arrebatarse el

sociedad acepta la homosexualidad) que es la del **homosexual reprimido**, incapaz de salir del armario, directamente enfrentada con Keith, su pareja, que vive su homosexualidad sin ningún tipo de reparo, pese a vivir en un mundo, como poco, tan conservador como el suyo, ya que es un policía afroamericano. En el segundo capítulo analizado David, aunque sigue siendo preso de su represión sentimental, vive su homosexualidad de manera natural, y en el último capítulo está con Keith y tienen dos hijos adoptados. También morirá feliz, con Keith, que había fallecido antes que él, siempre en la memoria.

Claire encarna, principalmente, una figura muy tradicional de esta época, la de **la inadaptada**, que encuentra principalmente su lugar en comedias de situación como *The Big Bang Theory* (Tous Rovirosa, 2013: 20). Claire es alguien que no encuentra su lugar en el mundo y a la que le cuesta relacionarse con normalidad, con una vena artística que no encuentra cabida en un mundo oprimido como el que le ha tocado vivir. En el primer episodio Nate le dice que parece no ser parte de la familia, lo cual ella parece ver como algo positivo: *“I’d change places with you in a heartbeat. At least you got out of here!”* En el segundo capítulo, le explica a su expareja que abortó un hijo de ambos, por lo que él se indigna y le pregunta por qué se lo dice, provocando que esta exprese (al contrario de David y Ruth, no tiene problemas en expresar sus sentimientos) su inadaptación: *“Because I’m lonely. Because I need someone to talk about. I cried more than you have ever cried in your whole life”*. En el tercer capítulo parece vivir una crisis existencial tras la muerte de su hermano que se acentúa con una oferta de trabajo que le permite escapar a Nueva York, y que, aunque finalmente no consigue el trabajo, decide escapar para encontrar su lugar en el mundo: a tenor, del final, lo consigue.

En relación con las distintas infidelidades que hay a lo largo de la serie, Ruth, Nate y Federico juegan el papel de **los infieles**, y Nathaniel y Brenda la de **los cornudos**.

centro de atención a su hermano Nate. Lo detiene un estigma: su homosexualidad, condición que él ve como un factor que puede arrebatarle su rol en la familia y en la comunidad (Guillermo; Pacheco; Sánchez, 2015: 124).”

12.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Pilot*

Fecha de estreno: 03/06/2001

Temas

- Tema principal: El enfrentamiento a la pérdida
- Temas secundarios: Enfrentarse al destino; La denuncia al sueño americano; La búsqueda interior; La homosexualidad

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El grito; El ascenso; La revelación; La manifestación del subconsciente; La vuelta al hogar; Ante la tumba; El enfrentamiento entre hermanos
 - Alegóricos: El color negro
 - Simbólicos: La tierra; La tumba
2. Motivos caracterizadores: El coche fúnebre; Ropa de luto; El ataúd
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El autoconocimiento – Argumento principal
- La vuelta al hogar – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La casa familiar; El cementerio
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La morgue

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Nate: Estereotipo/Personaje tipo
 - David: Estereotipo
 - Ruth: Estereotipo
 - Claire: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Nate: Antihéroe
 - David: Antihéroe
 - Ruth: Antihéroe
 - Claire: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Ruth: La madre bienhechora / La mujer adúltera
 - Nathaniel: El padre de familia / El cornudo
 - Nate: El eterno adolescente
 - Claire: La mujer rebelde / La inadaptada

- David: El homosexual reprimido

II. Nudo

Capítulo: 4X01 – *Falling into Place*

Fecha de estreno: 13/06/2004

Temas

- Tema principal: El enfrentamiento a la pérdida
- Temas secundarios: La búsqueda interior; El descenso a los infiernos

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La caída; El acto sexual en la cama; La confesión; Ante la tumba
 - Alegóricos: Las cenizas
 - Simbólicos: La tierra; El agua; El árbol; El color negro
2. Motivos caracterizadores: La ropa de luto; El ataúd
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El Descenso a los Infiernos – Argumento principal
- El autoconocimiento – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La casa familiar
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La morgue

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Nate: Personaje tipo
 - David: Personaje tipo
 - Claire: Personaje tipo
 - Ruth: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Nate: Antihéroe
 - David: Antihéroe
 - Claire: Antihéroe
 - Ruth: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - David: El reprimido
 - Ruth: La madre bienhechora
 - Claire: La inadaptada
 - Nate: El eterno adolescente

III. Desenlace

Capítulo: 5X12 – *Everyone's Waiting*

Fecha de estreno: 21/08/2005

Temas

- Tema principal: La búsqueda personal
- Temas secundarios: El enfrentamiento a la pérdida

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El nacimiento; La manifestación del subconsciente; El conflicto entre padre e hijo
 - Alegóricos: La mesa; Las fotografías; Los ojos; El color negro
 - Simbólicos: El árbol; La tierra
2. Motivos caracterizadores: La ropa de luto

Argumentos

- El autoconocimiento – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: El horizonte; El cementerio; La carretera
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La morgue

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Claire: Personaje tipo
 - Ruth: Personaje tipos
 - David: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Claire: Antihéroe
 - Ruth: Antihéroe
 - David: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Ruth: La madre bienhechora
 - Claire: La inadaptada
 - Nathaniel: El padre de familia

13. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *ENTOURAGE*: EN LAS ENTRAÑAS DE HOLLYWOOD

Muestra

- Introducción: 1X01 – *Entourage*
- Nudo: 5X12 – *Return to Queens Boulevard*
- Desenlace: 8X08 – *The End*



Imagen extraída de https://www.hbo.com/content/dam/hbodata/series/entourage/episodes/2/entourage-s2-1920x1080.jpg/_jcr_content/renditions/cq5dam.web.1200.675.jpeg

13.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Entourage*

Género: Comedia dramática

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 2004 - 2011

Temporadas: 8

Capítulos emitidos: 96

Creador: Doug Elin

Personajes principales: Vincent Chase (Adrian Grenier); Eric Murphy (Kevin Connolly); Johnny Chase (Kevin Dillon); “Turtle” Assante (Jerry Ferrara); Ari Gold (Jeremy Piven).

Síntesis: Vincent Chase es un joven veinteañero de Queens que empieza a despuntar en Hollywood como una de las estrellas del futuro. De la mano de su hermano mayor y sus dos amigos de la infancia veremos el avance de la carrera de Vince, en lo que será una

aproximación muy realista, con todos sus claroscuros, de la industria del cine estadounidense.

13.2. Temas

Entourage gira en torno a la vida de una joven estrella de Hollywood y el séquito que lo rodea en las buenas y en las malas: sus dos mejores amigos y su hermano mayor. Los jóvenes, originarios de Queens, viven una vida llena de lujos en Los Ángeles, y a pesar de lo diferente que es su situación respecto a la que tenían de pequeños, y a todos los contactos que tienen, no dejan de tener presente sus orígenes. La serie tiene como tema principal a **la fraternidad**: la relación con tus mejores amigos, parecen decirnos los creadores, es algo que debemos cuidar y conservar para siempre. De hecho, uno de los productores ejecutivos es Mark Wahlberg, en cuya vida se inspira la serie³⁰¹.

En el primer capítulo Vince está a punto de estrenar su primera gran película como protagonista al lado de Jessica Alba, y vemos como él y su séquito se prepara para el estreno. A pesar de ser un momento crucial en su vida, y de que muchísima gente quiere acercarse a él, Vince quiere estar rodeado de los suyos en todo momento. Entre los cuatro preparan el estreno en un restaurante, lanzándose pullas e intentando aprovechar la fama de Vince para conquistar a todas las chicas posibles. En esa primera charla queda claro lo que es la amistad para ellos. Eric y Turtle le hablan a Vince de una reunión de antiguos alumnos de instituto en Nueva York, a la que no le apetece ir: “*The only people I cared in high school are sat in this table*”. Esto deja claro el vínculo que tienen y la duración de este. Y da pie, por cierto, a una de las intervenciones de su hermano Johnny, el héroe irónico de esta serie, con el que se desarrollan la mayoría de las situaciones cómicas. Dice que él irá ya que iban a clase juntos y los otros tres se ríen de él: “*You sold us weed and you were already forty*”. La especial relación que tienen los cuatro se entiende mejor cuando sabemos que viven juntos en la misma mansión, aunque Eric tiene un ala separada, lo que despierta los celos de Johnny, ya que es su hermano y es el mayor de los cuatro. Precisamente, es la relación entre Vince y Eric la más especial. Eric es la cabeza pensante detrás de la estrella, y Vince se fía ciegamente de sus decisiones. Aunque en el inicio los tres ayudan a Vince y trabajan como sus asistentes, ya desde el primer capítulo se ve que el rol de Eric es diferente. Tras el éxito del estreno, a Vince le llega el guion de

³⁰¹ Será él el que realice el primer cameo de la serie, en una escena en que Vince y su séquito se cruzan con Wahlberg y el suyo.

un papel que le han ofrecido por el que le pagarían cuatro millones de dólares, lo que hace que, a su agente, Ari Goldman, le hagan los ojos chiribitas. Para asombro de Turtle y Johnny, Eric duda, ya que ha leído el guion y le ha parecido malo: *“I think that if they pay you four million dollars for his they can pay you for something you love”*. Sin dudarlo, Vince le transmite a su agente la opinión de Eric, lo que provocará una gran discusión en la que Ari se burle de los orígenes humildes de Eric, lo que llegará a los oídos de Vince:

Vince: *Ari’s an asshole. What do you want me to do? Fire him?*

Eric: *Yeah. That’s what I want you to do.*

Vince: *Alright.*

Eric: *Put the phone down asshole! What’s wrong with you? Look at you. You’re ready to fire your agent. This is your life. Your career.*

Vince: *This is hard. Let me make act like an actor.*

Eric: *You want me to make decisions for you?*

Vince: *I don’t know. I can’t decide.*

Eric se convertirá desde entonces en su mánager, una situación que parece poner en jaque la fraternidad en el grupo en el segundo capítulo analizado, donde Johnny y su séquito vuelven a casa a pasar unos días tras una racha de proyectos fallidos en el que Vince parece tocar fondo tras ser despedido de una película. Eric, que ha evolucionado como agente, trabaja con otros clientes, aunque su prioridad absoluta es Vince. Lucha de manera desesperada por conseguir una audición con Gus Van Saint, que está en Nueva York, que parece decidido a no ver a Vince. A lo largo del episodio, se manifiestan las dudas de Vince con Eric, algo muy alejado de la confianza ciega que tenía en el primer episodio (*“maybe I shouldn’t listen to him anymore”*, le dice a una de sus conquistas). Cuando Eric le informa de que Van Saint ha visto un vídeo que le envió y que no le va a dar el papel, explota, lo que le hace tomar una decisión que parece va a cambiar su vida: *“Since you’ve been my manager everything you’ve pushed for has gotten me to this point (...). Maybe I need someone looking out for my career, not for my personal interests”*. Tras despedir a Eric, que se vuelve solo a Los Ángeles a seguir trabajando con otros clientes, Vince recibe la llamada de Ari, que le pasa con Martin Scorsese. Le dice que Van Saint le pidió que viera unas escenas tuyas que le han gustado tanto que lo quiere en su próximo proyecto. La insistencia de Eric valió la pena, y Vince se arrepiente enseguida de su decisión. Llama decenas de veces a Eric, que no quiere saber nada de él, por lo que coge un avión y se presenta en su oficina. Hablan en una escena bastante emotiva y Vince

le pide que vuelva a su lado: *“I can't do this without my brother. You in?”* Eric acepta. El resto del séquito, junto a Ari, abren una puerta y aportan comicidad a la escena: *“Thank God. The scene was getting way to gay for my taste”*.

En el final de la serie nos encontramos a un Vince que ha superado unos problemas de drogadicción, a punto de casarse, tras pedir matrimonio a una chica a la que conoce desde hace veinticuatro horas. Eric, por su lado, va a dejar todo lo que ha construido para irse a Nueva York, ya que la que es su expareja, que no quiere saber nada de él, está embarazada, y él quiere estar cerca del bebé. Tanto Vince, como Johnny y Turtle hacen todo lo posible por convencer a Sloan, la expareja de Eric, de que vuelva con ella, ya que si no lo hace el círculo se romperá. Johnny y Turtle se reúnen con ella, y dejan claro la fuerte que es la fraternidad entre ellos. Son insistentes a más no poder con Sloan, a la que invitan a París a la boda de Vince. Ella pregunta por qué es tan importante: *“Because you're carrying our own baby”*. Finalmente, será Vince quien la convenza hablando de manera honesta sobre Eric. Le explica por qué se va a casar: *“For the first time in my life I feel for someone what Eric told me he feels for you”*. Aunque haya habido altibajos, y momentos dramáticos entre Eric y Vince, la serie es una exaltación de la fraternidad desarrollada desde una perspectiva cómica.

El otro tema recurrente que hemos encontrado es uno puramente audiovisual. Si la literatura dentro de la literatura ha sido un tema importante a lo largo de la historia (no hay más que ver el Quijote), uno de los temas más prolíficos del séptimo arte es el del cine dentro del cine, cuya obra culmen, *El crepúsculo de los dioses* (B. Wilder, 1950), es una de las muchas manifestaciones de este tema. Si bien en las ficciones seriadas la meta-televisión es lo más habitual, como bien se manifiesta en las series analizadas, aquí toda la serie gira en torno al mundo del cine, así que debemos hablar de **metaficción**. Solo en los tres capítulos analizados, realizan cameos Mark Whalberg, Gus Van Saint y Martin Scorsese, que se interpretan a ellos mismos, así como Jamie-Lynn Sigler, actriz que se representa a sí misma y que es la novia de Turtle en el segundo episodio, y que se hizo famosa por el papel de la hija de Tony Soprano. Vemos además cómo funciona el mundo de Hollywood por dentro, con sus luces y sus sombras: fiestas, drogas, sexo, dinero, lujos, fracasos, olvidos, ambiciones y humillaciones. En el primer capítulo vivimos de cerca cómo funciona un estreno, lo que es una alfombra roja, la presión de la estrella con los productores, el proceso de negociar un contrato, la lectura del guion o de qué manera se acepta o se rechaza un proyecto; en el segundo, lo difícil que es encontrar un trabajo hasta

para una estrella de Hollywood y cómo funcionan los castings; y, en el tercero, cómo se eligen a los ejecutivos más poderosos de los estudios.

El otro tema recurrente que encontramos es el del papel de la mujer, de la que ofrece una visión, en general, de lo más despectiva. Tanto, que parece reflexionar sobre la **misoginia** existente en Hollywood, y que hace poco explotó con el caso Weinstein³⁰². Ya en la escena inicial, con los cuatro chicos comiendo en un restaurante, todos se burlan de Eric, ya que está intentando mantener el contacto con su ex. “*It’s over. She’s a bitch*”, le dicen, ante lo que Eric tendrá que ceder: “*Yes, she’s a bitch*”. Segundos antes, una preciosa rubia se había acercado a habla con Vince, y le pregunta por qué no va a ir al estreno. Turtle responde por él: “*Because you aren’t hot enough*”. A pesar de la humillación, le da su número a Vince para que la llame. Tras el estreno, van a la mansión de Vince, donde han montado una fiesta privada entre los cuatro y un grupo de chicas, unas busconas cazafortunas que buscan ligarse a un famoso. Turtle está en la piscina con una chica a la que se intenta ligar.

Chica: *I think you’re cute, but I’m still hoping I’m gonna be the one who fucks Vince.*

Turtle: *Sweetheart, look around. Vince is gone. Come on, make it with me. I’ll show you where Vince does breakfast.*

La convence, y al día siguiente presumirá de su conquista.

Uno de los temas principales del segundo episodio es el del **retorno al hogar**, al que vuelve Vince después de su carrera toque fondo. Necesita volver a sus orígenes para reflexionar y que su carrera vuelva a coger impulso. Allí será recibido como si un de un héroe se tratara. En la fiesta que su madre le prepara, un cartel de bienvenida dice “*Vincent Chase: Hollywood Star*”.

Por último, en el primer episodio encontramos el tema del **ascenso**, que se ve en el personaje de Eric, el cual mejora su posición social gracias a su relación con Vince; y en el tercer episodio, se trata el tema de **la ambición desmesurada de poder**, de la que hace gala de manera constante Ari Goldman, de una manera un tanto peculiar, como más adelante veremos; además del del **amor eterno**³⁰³, en las relaciones de Vince, Eric y Ari,

³⁰² O eso, o la serie es una manifestación clara de la misoginia que había hasta hace unos años.

³⁰³ Dos frases dejan esto claro. La primera, la de Ari a su esposa, que la intenta convencer para volver juntos y marcharse un año lejos de casa ellos dos solos: “*We have money for eight life times. You’re the love of*

que, pese a los altibajos que han sufrido los dos últimos, y la corta duración del amor de Vince, en los tres casos nos encontramos ante relaciones que, por lo menos en este capítulo, aspiran a ser eternas.

13.3. Motivos

Los motivos que encontramos en la serie se concentran en su mayoría en el tercer episodio. El motivo de acción recurrente que hemos observado en los dos primeros episodios analizados es el de **la prueba de amistad**, un motivo que es una demostración voluntaria a personas queridas, y que se manifestaba, por ejemplo, con el seguimiento a Jesús por parte de sus discípulos (Frenzel, 1980: 260). En el primer capítulo, Vince demostrará su amistad con Eric cuando, tras decir este en un calentón que quiere que despida a su agente, llama sin dudarle para hacerlo, sin pensar en las consecuencias que eso puede tener para su carrera, lo que el propio Eric le señala; en el segundo episodio, vemos la situación a la inversa. Vince pierde la confianza en Eric y lo despide. Posteriormente, cuando tiene constancia de lo bien que Eric hace su trabajo va a su encuentro y le pide que vuelva con él. A pesar de lo duro que fue para él que su mejor amigo lo echara de su lado, Eric demuestra su amistad y acepta sin dudarle.

En el segundo episodio, aparece también el motivo del **ataque de ira** que tiene Vince, un personaje muy calmado, amable y siempre con una sonrisa en la boca, que pierde la paciencia cuando Eric le dice, definitivamente, que Van Saint no lo quiere en su película, en lo que parece una última oportunidad perdida. Grita de rabia y revienta su móvil contra la pared, lo que deja a todos sin palabras. Eso sí, tras perder los estribos, se disculpa de todos y sale de la cocina. Tras esto, se produce la conversación con Eric en la que lo despide. Cuando todo parece perdido, con la carrera de Vince en entredicho y el séquito roto, aparece Martin Scorsese como un **deus ex machina** para darle un papel en su película y solucionar las dos crisis de golpe.

Al final de la serie se plantea, aunque no llega a consumarse, **el pacto con el diablo** como acción concreta y, por tanto, como motivo de acción. Ari, que disfruta de su retiro en Florencia, tras dejar atrás todo la presión y el estrés en su trabajo, que le estaban arruinando la vida, se siente más feliz que nadie, y parece que ha dejado atrás esa ambición desmesurada de poder que parecía inherente a él. La oferta parece irrechazable:

my life. I wouldn't know what to do without you". La segunda, la de Vince a Sloan, cuando le dice que va a casarse porque siente por su prometida lo que Eric le dice que siente por ella.

“I want you to be the chairman. While everyone you know may own the fanciest clothes or the best cars, you’ll own the companies that sell them. If you wanna know what heaven really is, Ari, try to be God”. Cuando Ari trataba de dejar atrás su naturaleza, el diablo se presenta y le ofrece más de lo que hubiera podido imaginar por su alma, y le da una semana para que acepte su oferta. En ese mismo episodio, la razón por la que Ari decide dejar su trabajo y emprender una nueva vida con su esposa se debe a una **epifanía** que experimenta cuando está escuchando el disco de un grupo de jóvenes amigos de su hija que cantan ópera, y que había ignorado hasta la fecha. Cuando escucha las primeras notas se da cuenta de que es genial, de lo que vale su hija y de lo poco que se ha preocupado por la familia. Notamos que se quita un peso de encima y puede por fin disfrutar: *“Take it all Barbs. Your share. Mine. The company. I don’t give a fuck!”*.

Aunque no hemos encontrado motivos simbólicos, sí que aparecen tres motivos alegóricos en el tercer episodio analizado. El primer de ellos es el del **anillo**, que Vince va a una tienda a comprar para su futura esposa. Aunque sea un motivo polisémico por su naturaleza circular, en este contexto simboliza el compromiso y la unión eterna; el segundo es el de **la herradura de caballo** que Ari se lleva de su despacho cuando deja su trabajo, y que es un símbolo de buena suerte que deriva de la creencia de que el caballo es un animal mágico (Cirlot, 1997: 111), y que se utiliza también contra el mal de ojo (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 773); y el del **trono**, “manifestación de la grandeza humana y divina (Chevaalier; Gheerbrant, 1986: 1028)”, y que es lo que le ofrecen a Ari por volver de su retiro. Su alma por el trono divino.

Los motivos caracterizadores tienen mucho que ver con el mundo de lujos en el que viven Vince y su séquito, así como para caracterizar el mundo de Hollywood. Lo más utilizado son métodos de transporte fuera del alcance del común de los mortales: un enorme Hammer de Vince y el resto de los chicos que conduce Turtle, en el primer episodio; un Ferrari rojo propiedad de Ari Gold, en el segundo; y dos aviones privados en el tercero para llevarlos a París, a la boda de Vince. Otros motivos caracterizadores que encontramos son la alfombra roja, las cámaras y los paparazzi o la estética hip-hop del personaje de tortuga, que choca con la elegancia del mundo que les rodea, y que manifiesta los orígenes humildes del grupo.

13.4. Argumentos

En la serie no encontramos una línea argumental que se alargue durante toda la serie, sino que se construye a base de líneas argumentales capitulares o que se extienden

a lo sumo una o dos temporadas. Los capítulos que hemos analizado inician una trama, en el caso del primero, y cierran otra, en el caso del segundo y del tercero. Las líneas argumentales que aquí encontramos son distintas: en el primer capítulo se abre una que se seguirá desarrollando posteriormente; en el segundo capítulo encontramos una que se abre y se cierra allí; y en el tercer episodio se cierran varias tramas con una línea argumental común.

En el primer episodio encontramos una manera muy original de recrear el argumento de **“la ascensión por amor”**. Tan original, que no hay historia amorosa alguna. Generalmente, además, con el ejemplo del personaje de la Cenicienta, es una mujer la que ve mejorada su posición social gracias a esta relación. Esto es algo que, pese al machismo evidente que aquí se esconde, la cultura mediática ha hecho de este argumento un habitual, con películas como *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990). La fraternidad, como decíamos, es tan importante o más que la pareja, y será esta, la relación entre Eric y Vince, sobre la que gire toda la serie. Por lo demás, si atendemos a lo expuesto por Balló y Pérez, vemos que el parecido es evidente. En primer lugar, es una relación amorosa, generalmente feliz, que comporta un ascenso social para uno de los miembros de la pareja (Balló; Pérez, 1995: 188). En este primer episodio la relación entre Eric y Vince (que en el futuro sí sufrirá altibajos) es perfecta, y es lo que hará que Eric, que hace un año trabajaba en un restaurante italiano, sea el mánager de una de las estrellas emergentes de Hollywood. En segundo lugar, la humillación de las hermanastras de la Cenicienta se da aquí con Ari, el agente de Vince, que lo humilla tras hacer que Vince rechace una oferta de cuatro millones de dólares: *“If I was opening a pizzeria, you and I could work together (...). I resent this. I don’t have dinner with people like you”*. Pese a la humillación, Eric se revela y le ordena no hablarle más así. Cuando Vince se entera de la situación, para demostrar su amor/amistad, está a punto de despedir a Ari, y confirma su amor/amistad nombrándole su mánager, por lo que su ascenso queda consumado y puede ir a más.

En el segundo episodio también nos encontramos a Vince y a Eric como protagonistas, y también vemos cómo se recrea de manera bastante original otro argumento clásico como el de **“la búsqueda del tesoro”**. Cuando los chicos llegan a Queens, Vince ha tocado fondo tras su despido. Allí, se enteran por la madre de Vince y de Johnny que Gus Van Saint está en la ciudad y que está buscando un actor para su nueva película. Con todos los elementos en contra (Ari diciéndole que no lo haga y Vince pidiéndole que haga caso a Ari ya que no quiere verse en la situación de hacer una

audición), Eric mueve cielo y tierra para conseguir la oportunidad que necesitan, ese tesoro que les hará salir del agujero en el que se encuentran. Tras tirarse horas en su despacho, a pesar de que su secretario no lo deja pasar, consigue que Van Saint le reciba gracias a la intervención de Ari, con quien guarda amistad. Es el momento clave en este tipo de historias del que hablan Balló y Pérez, con la diferencia que no se trata de una “ayuda amorosa” (Balló; Pérez, 1995: 21). Aunque Van Saint insiste en que conoce a Vince y no es lo que busca, Eric le ruega hasta el extremo que vea el vídeo que le ha preparado. Lo hace y le llama para decirle que le ha gustado mucho, pero no es lo que buscaba. Cuando todo parece perdido y la relación entre Eric y Vince se tambalea, Scorsese aparece como *deus ex machina*: al final, Eric consiguió el tesoro y Vince recuperó su buena estrella.

En el último capítulo analizado, se repite este argumento desarrollado con una trama muy distinta, ya que es Eric el ayudado, por Turtle, John y Vince, a recuperar su gran tesoro: el amor de Sloan, cosa que finalmente conseguirá gracias a Vince. Ahora es Vince el que consigue el tesoro y Eric el que recupera a su amor. Además, el final de la serie plantea el origen del argumento de “**el pacto con el diablo**”. Ari, que decide dejar todas sus responsabilidades por salvar su matrimonio, viaja a la Toscana a pasar un año sabático con su esposa. El ejecutivo agresivo que ansiaba el poder y el dinero por encima de todo, que había descuidado a sus hijos y a su esposa, y que tenía un carácter agrio a más no poder ha quedado atrás, y por fin disfruta de la vida. Allí, le llega una llamada de del CEO de Time Warner, posiblemente la persona con más poder en todo Hollywood. No llama para ofrecerle un puesto de ejecutivo, llama para que lo sustituya: le ofrece ser Dios y le da una semana para que se lo piense. La duda de Ari es el final de la serie³⁰⁴.

13.5. *Loci*

La serie, además de una oda a la fraternidad, es una radiografía de Hollywood, que muestra todo lo que el público no conoce. Como decíamos, la serie se basa en episodios reales de Mark Wahlberg, productor ejecutivo de la misma, que también fue un chico de barrio (de Boston, en su caso), que se mudó muy joven a Hollywood, donde se convirtió en una de las grandes estrellas a principios del siglo XXI. Tiene mucho sentido

³⁰⁴ Esta es la única de las series analizadas que tiene una secuela en forma de película, algo que el final dejaba intuir. Sin que forme parte del análisis, en la película sabremos que Ari acepta la oferta y que el matrimonio de Vince duró nueve días.

que la *Quality TV* contemporánea, llena de referencias intertextuales y donde la meta-televisión y la metaficción esté a la orden del día haga de **Hollywood**, meca del cine y de la producción audiovisual, uno de los *locus* de referencia. Aunque sea un lugar reciente, creado artificialmente por el hombre, es uno de los lugares emblemáticos de la cultura mediática del último siglo, cuyo centro de producción principal de historias es precisamente este, razón que lo convierte en un lugar tan simbólico. Eso sí, la visión que ofrece la serie, lejos de estar edulcorada o de centrarse únicamente en los aspectos negativos, apuesta por una visión que se basa en la realidad vivida por alguien de dentro, motivo por el cual se apuesta por personas de la industria que se interpretan a sí mismos, lo que aumenta la sensación de realidad de la historia. Hollywood es, por un lado, el lugar donde los sueños se hacen realidad, y un joven de barrio puede convertirse en el rey del mundo, ganando millones de dólares, siendo admirado por todos lo que se cruzan en su camino, haciendo proyectos que desea y viviendo una vida a todo gas con la que jamás habría soñado. Por el otro, obligaciones ineludibles con los productores, que son los que manejan los hilos, agentes que buscan sacar hasta el último céntimo de sus clientes, el infierno que supone que falle un proyecto y mujeres que son tratadas casi como ganado. Difícilmente una persona normal pueda conocer Hollywood desde dentro, pero esta serie es una buena aproximación.



Vince llega a la alfombra roja (1X01). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/entourage/season-1>

En el segundo episodio, los chicos cambian Hollywood y su enorme mansión por **la casa familiar** de Vince y Johnny, mucho más humilde, donde vive su madre, que los cuida como si fueran niños. A diferencia de otras series, donde la casa familiar simboliza

todo lo oculto del sueño americano, aquí se contrapone al mundo de Hollywood y tiene un significado positivo. A diferencia de Hollywood, es un lugar auténtico, donde los chicos tienen sus raíces, y donde pueden refugiarse cuando las cosas no vayan bien.

En la escena final de la serie vemos como se recrea un *locus amoenus* en un paisaje idílico en la Toscana italiana, al que ha ido Ari tras la epifanía vivida y donde parece ser feliz, sin nada que tenga que ver con su poder o con su cuenta corriente, en décadas. Están en un hotel cinco estrellas (no puede desengancharse de los lujos), con las montañas verdes detrás suyo y el mar al fondo. Ari está tumbado, disfrutando de las vistas, con algo para beber, cerca de su esposa. Cuando le llama el CEO de Time Warner le pregunta donde se ha escondido: “*I’m in Heaven. I left my Berry and all my troubles behind*”. Será ahí cuando intente comprar su alma: “*If you wanna know what Heaven really is, Ari, try to be God*”.



El *locus amoenus* de Ari antes de ser tentado por el diablo (8X08). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/entourage/season-8/episode-8>

El *loci* caracterizador más importante encontrado es el de la gran mansión en la que vive Vince con su séquito, que es también el lugar en el que se desarrolla la fiesta después del estreno de su película en el que llevan a un grupo de chicas con las que acostarse; además, podemos señalar el enorme cine en el que se estrena la película de Vince, el pub de Queens en el que Johnny decide invertir, y la joyería del episodio final en el que Vince se gasta casi dos millones de dólares como quien compra un par de barras de pan.

13.6. Personajes, figuras y personajes míticos

Aunque la estrella principal sea Vince, el protagonismo está repartido entre los cuatro miembros del grupo, por lo que hablaremos aquí de los cuatro. Por un lado, encontramos en Johnny y Turtle a **personajes estereotípicos**, bastante planos en los capítulos que hemos analizado, y que se dibujan con un par de pinceladas. Los dos son fiesteros, inmaduros, infantiles y mujeriegos, y no salen de este rol a lo largo de los capítulos analizados. Aunque las situaciones cómicas se centran en los dos, lo hacen especialmente con Johnny, que de los cuatro es el único **héroe irónico** (a Turtle y a Vince los consideraríamos **antihéroes**, y Eric sería el **héroe líder**³⁰⁵). Es alguien que vive a la sombra del éxito de su hermano y que intenta labrarse su propia carrera a pesar de su nulo talento como actor. No tiene ni de lejos el atractivo de su hermano, al que no se parece en nada, y vive en una especie de burbuja en la que no es consciente, o no quiere serlo, de todas sus limitaciones. En la fiesta del primer episodio, por ejemplo, una chica le pregunta si es verdad que es hermano de Vince, y que no se parecen en nada. En vez de ofenderse, se lo toma como algo positivo: *“I get that a lot because I got less body fat”*. En el segundo episodio, cuando Vince se plantea hacer audiciones, él se presenta como su gran consejero: *“I can give you plenty of advice on how to audition, bro”*. Turtle y Eric se ríen de él: *“He needs advice in how to successfully audition”*. Por su lado, Eric y Vince son personajes más trabajados, y sin llegar a la profundidad o la complejidad de otros, podemos considerarlos personajes tipo. En el caso de Eric, es el más maduro de los cuatro. Es la cabeza pensante, tal como lo llama la madre de Vince, y el verdadero responsable del éxito de todo el séquito, ya que es el que mantiene a Vince a flote en todo momento. Se presenta como un personaje inteligente y ambicioso, sin que sea una ambición mal entendida, su objetivo es prosperar en la vida y dejar atrás al pizzero que un día fue. Intenta encajar en el mundo de vicios y fiestas en el que se mueve, aunque su naturaleza está mucho más apegada a la familia en este sentido. Tal como Vince le dice a Sloan al final del tercer episodio, es alguien leal que no se ha acostado con más de cinco mujeres a lo largo de su vida, y que es capaz de dejar todo por lo que ha luchado para volver a Nueva York a empezar de cero para ver crecer a su hijo; por el otro lado, Vince es una

³⁰⁵ Aunque Vince sea una estrella de Hollywood millonaria, creemos que es un antihéroe al ser un personaje que fía todas sus decisiones a los demás, que pasa por dificultades laborales y que tiene una capacidad intelectual igual que la del resto de espectadores. Eric, en cambio, es quien maneja la carrera de Vince y el que toma las decisiones por él. El líder que guía al séquito.

joven estrella asesorada por Eric, al que le cuesta tomar decisiones importantes y que lo único que desea es labrarse una buena carrera. En el segundo episodio lo vemos como un ser atormentado por las dudas que finalmente decide cruzar el Rubicón y despedir a su amigo, decisión de la que se arrepiente enseguida. Al final de la serie, tras haberse recuperado de un infierno de adicciones que no ha aparecido en los episodios analizados (aunque lo mencione él mismo), la persona incapaz de tomar una decisión decide casarse con alguien que acaba de conocer y es capaz de devolverle a Eric todo lo que ha hecho por él. En resumen, queda clara la diferencia entre los personajes de Eric y Vince, por un lado, y de Turtle y Johnny, por el otro.

Johnny, que es el personaje principal en el que recaen las escenas cómicas a causa de esa irónica heroicidad de la que hemos hablado, representa también la figura del **eterno adolescente**. A pesar de ser visiblemente mayor que su hermano y sus amigos (posiblemente esté en los cuarenta), no parece que se plantee asentar la cabeza, e intenta mantener un ritmo de vida como si fuese adolescente. Es, de largo, el más inmaduro de todos los personajes. Es esta incapacidad para asumir su edad en la que se centran la mayoría de los chistes alrededor del personaje. A modo de ejemplo, al inicio del segundo episodio, están todos reunidos por la mañana en la cocina de la casa familiar, donde la madre de Johnny y de Vince les hace el desayuno. Han llegado por la mañana y su madre los abronca, ya que ha estado preocupada toda la noche. Johnny le dice que ya son mayores, una observación que podría hacer cualquier joven de dieciséis años. Su madre está de acuerdo con eso: “*Yes? You keep partying like that at your age and you’re gonna have a heart attack*”. Rita, la madre de Vince y Johnny, representa aquí la figura **de la madre bienhechora** en un sentido más clásico: es la mujer centrada en el hogar familiar, y que tal como señala Bou citando a Jung: “És l’autoritat màgica, la saviesa, l’alçada espiritual que està més enllà de l’enteniment; la bondat, la protecció sustentadora, dispensadora de creixement, fertilitat i aliment; recer de la transformació màgica, del reinaxement... (Bou, 2004: 91).” Rita representa aquí la protección que los chicos necesitan en su momento más bajo, aquella en la que buscan consejos y ayuda, y cuya protección necesitan para recuperarse.

Eric encarna otra figura recurrente en nuestro análisis, el del **self-made man**. Se trata de un joven de orígenes humildes, sin el talento natural de Vince, pero con instinto, inteligencia y capacidad para los negocios que, aunque consigue su primer ascenso gracias a su amistad con Vince, será capaz de emprender una carrera en Hollywood como

agente tras mudarse desde Nueva York donde trabajaba en un restaurante italiano³⁰⁶. En los tres capítulos analizados se puede observar este ascenso y cómo se ha labrado el mismo su posición: en el primer capítulo Vince hace de él su mánager; en el segundo (aunque lo despide), trabaja ya para una empresa en Hollywood, con su propio despacho, con otros clientes, y le consigue a Vince un papel con Martin Scorsese; en el tercero, donde ya está asentado, con un muy buen puesto y una posición estable dentro de la industria, está a punto de dejarlo todo atrás por hacer lo que él cree es lo correcto, volver a casa y ver crecer a su hijo.

Vince, por su parte, un joven atractivo con una sonrisa que actúa como imán, con fama y dinero como buena estrella de Hollywood, encarna como es obvio la figura del **Don Juan**. Las mujeres se arrastran a sus pies, puede elegir a la que sea para acostarse con ella y en solo tres capítulos analizados está con tres chicas diferentes, además de las que suspiran por él en el primer episodio.

Además, en el tercer capítulo se pone de manifiesto que Ari encarna la figura del **padre ausente**. Tan ausente, por cierto, que en los dos primeros capítulos analizados a la familia solo se la menciona, y la única faceta que importa de él es la de hombre de negocios. Con su matrimonio tambaleándose, Ari se preocupa por su familia, y le pregunta a su hija si es un buen padre. Ella le pone como ejemplo el grupo de música que lleva meses intentando que escuche (el que provocará su epifanía), aunque él la ignore. De hecho, su hija se disculpa por haberle contado eso a su madre, y que entiende que esté siempre ocupado: “*I’m never busy for you*”. En la terapia de pareja, su esposa dejará claro lo que ha sido Ari: “*You’ve been an absentee father and husband for years and I don’t want this anymore*”.

Por último, en el último capítulo aparecen tres parejas de **enamorados**: Ari y su esposa; Eric y Sloan y Vince y su prometida.

13.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Entourage*

Fecha de estreno: 18/07/2004

Temas

- Tema principal: La fraternidad
- Temas secundarios: La metaficción; El ascenso; La misoginia;

³⁰⁶ Ya en el primer capítulo, y a lo largo de toda la serie, Ari lo llamará de manera despectiva “*Pizza boy*”.

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La prueba de amistad
 - Alegóricos:
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: Carteles; Ropa hip-hop; Hammer; Alcohol
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El ascenso por amor – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: Hollywood
- Alegóricos: La mansión de lujo; Hollywood
- Caracterizadores: La mansión de lujo; El cine

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Vince: Personaje tipo
 - Eric: Personaje tipo
 - Johnny: Estereotipo
 - Turtle: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Vince: Antihéroe
 - Eric: Héroe líder
 - Johnny: Héroe irónico
 - Turtle: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Johny: El eterno adolescente
 - Eric: *Self-made man*

II. Nudo

Capítulo: 5X12 – *Return to Queens Boulevard*

Fecha de estreno: 23/11/2008

Temas

- Tema principal: La fraternidad
- Temas secundarios: El retorno al hogar; La metaficción

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: Deus ex machina; El ataque de ira; Prueba de amistad
 - Alegóricos:
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: Ferrari rojo

3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La búsqueda del tesoro – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: La casa familiar
- Alegóricos:
- Caracterizadores: El pub

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Vince: Personaje tipo
 - Eric: Personaje tipo
 - Johnny: Estereotipo
 - Turtle: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Vince: Antihéroe
 - Eric: Héroe líder
 - Johnny: Héroe irónico
 - Turtle: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Johnny: El eterno adolescente
 - Eric: *Self-made man*

III. Desenlace

Capítulo: 08X08 – *The End*

Fecha de estreno: 11/09/2011

Temas

- Tema principal: La fraternidad
- Temas secundarios: El amor eterno; La ambición desmesurada de poder; La metaficción

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La epifanía; El pacto con el diablo
 - Alegóricos: El trono; El anillo de boda; La herradura de caballo
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: El avión privado
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La búsqueda del tesoro – Argumento principal
- El pacto con el diablo – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: *Locus amoenus*

- Alegóricos:
- Caracterizadores: La joyería

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Vince: Personaje tipo
 - Eric: Personaje tipo
 - Johnny: Estereotipo
 - Turtle: Estereotipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Vince: Antihéroe
 - Eric: Héroe líder
 - Johnny: Héroe irónico
 - Turtle: Antihéroe
3. Figuras y Personajes míticos
 - Vince y Rachel; Eric y Sloan; Ari y Sarah: Los enamorados
 - Ari: El padre ausente
 - Vince: Don Juan
 - Johnny: El eterno adolescente
 - Eric: *Self-made man*

14. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *THE SOPRANOS*: LOS MAFIOSOS TAMBIÉN VAN AL PSICOANALISTA

Muestra

- Introducción: 1X01 – *The Sopranos*
- Nudo: 4X09 – *Whoever did this*
- Desenlace: 6X21 – *Made in America*



Imagen extraída de <https://www.joe.co.uk/film/young-tony-soprano-prequel-movie-231693>

14.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *The Sopranos*

Género: Género Negro

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 1999 - 2007

Temporadas: 6

Capítulos emitidos: 86

Creador: David Chase

Personajes principales: Tony Soprano (James Gandolfini); Carmela Soprano (Edie Falco); Meadow Soprano (Jamie-Lynn Sigler); “Junior” Soprano (Dominic Chase); Christopher Moltisanti (Michel Imperioli); Livia Soprano (Nancy Marchand); Dr. Jennifer Melfi (Lorraine Braco); Paulie Gualtieri (Tony Sirico); Silvio Dante (Steven Van Zandt).

Síntesis: Tony Soprano es el capo de una de las principales familias mafiosas en Nueva Jersey. Se rige por un código amoral que le hace ser una de las personas más temidas del

estado, lo que le hace situarse por encima del bien y del mal. Sin embargo, sus problemas familiares le llevarán a tener ataques de pánico, por los que ira a la consulta de una psicoanalista para encontrar una respuesta.

14.2. Temas

The Sopranos es una serie que se articula en torno a dos de los temas culturales más importantes a lo largo de la historia: **la búsqueda interior** y **la búsqueda colectiva**. El protagonista absoluto es uno de los capos de la mafia en Nueva Jersey, Tony Soprano, un italoamericano cuyos problemas de identidad quedan patentes desde la primera escena³⁰⁷, en el que lo vemos en la consulta de la Dra. Melfi, una psicoanalista que le pregunta de qué quiere hablar. “*About what?*”, responde él, al que le resulta imposible hablar con una “loquera”. La serie, así como los capítulos que hemos analizado, se centraran en esa búsqueda interior de Tony para comprenderse mejor a sí mismo, pero también para comprender mejor el mundo en el que vive. Hablamos de un mafioso italoamericano que pertenece a un mundo que se rige por una serie de códigos y valores, en el que las raíces de la familia están muy presentes, y que parece estar desmoronándose en una mezcla de culturas en el que ya no saben qué es ser italiano, qué es ser americano, ni qué es ser italoamericano. Vayamos por partes.

El episodio en el que más se evidencian los problemas de identidad personal de Tony es el primero. Acude a la consulta de la Dra. Melfi “obligado” por su doctor, ya que ha sufrido un ataque de pánico, y desconoce el motivo. Aunque se presenta como alguien que trabaja en una compañía de residuos (entiéndase la metáfora), e intente pasar como una persona normal ante la Dra. Melfi, la sola presencia de Tony resulta intimidante, y ella, por lo que le dice, entiende enseguida de que se trata de un mafioso. En la conversación con Melfi, que dura todo en varias sesiones, se intercalan *flashbacks* a raíz de las preguntas que le hace ella: conocemos traumas infantiles, como cuando su tío Junior le dijo a sus primas que no era viril ni masculino, y aquello supuso un gran golpe a su autoestima (y, entendemos, es uno de los motivos por el cual se preocupa por mostrarse como tal en todo momento); los problemas que existen en su familia (la mala relación entre su esposa y su hija, así como sus infidelidades); el estrés que le produce su trabajo (le da una paliza a plena luz del día a un hombre que le debe dinero; le habla de

³⁰⁷ “El punto de partida de *Los Soprano* es, de hecho, la constatación de la necesidad inconsciente de Tony de comprender por qué sigue sintiendo ansiedad y frustración (Hernández Pérez; Revert Gomis, 2016: 25).”

los problemas con su tío, que parece no respetar su jerarquía ni asumir el paso del tiempo; y de los problemas legales en su negocio); y, especialmente, la difícil relación que tiene con su anciana madre, una mujer cruel que tampoco acepta los nuevos tiempos y que parece ser su mayor problema. Tras abandonar la consulta enfadado, Tony y su familia llevan a su madre a que vea una residencia, pero ella se cierra en banda y discute con todo el mundo, lo que provoca que Tony sufra otro ataque de pánico. Cuando vuelve, le dice que ha ido a buscar ayuda, y que siempre acaba hablando de su madre. Se queja de que ahora siempre dice que su padre es un santo, pero cuando estaba vivo lo consumió en vida: *“My dad was tough. He was a squeaking little gebril when he died.”* Cuando siente que tiene un poco más de confianza, Melfi se atreve a preguntarle si está deprimido, lo que a él lo enfada: *“Could I be happier? Yes, who couldn't?”* Ella insiste, y Tony responde a desgana: *“Since the ducks left... I guess”*. Melfi le pide hablar de los patos, lo que hace que Tony se vaya sin mediar palabra. Tras unas semanas de terapia en las que ya ha estado tomando antidepresivos, Tony le habla de un sueño en el que se desenroscaba el ombligo y se le caía el pene. Ella vuelve insistir sobre los patos, sobre los que hablaremos en el apartado de los motivos.

En el segundo capítulo, en el que no aparece la Dra. Melfi, la exploración de la psique de Tony se manifiesta en lo que sucede con su caballo de carreras. Ralphie, uno de sus hombres, irrespetuoso, fanfarrón, muy alejado de los valores de la mafia, pero que económicamente le resulta rentable, lo que hace que, aunque no le gusten sus maneras, lo defienda a capa y espada, y amenaza a sus hombres de que se las verán con él si a Ralphie le pasa algo. A Ralphie le sucede una tragedia personal: su hijo casi fallece en un accidente, y aunque sobrevive, le quedarán secuelas, por lo que debe enfrentarse a una larga y costosa rehabilitación. Para sacar dinero, provoca el incendio del establo en el que está el caballo de carreras que comparte con Tony, y así cobrar el dinero del seguro. Tony, que a lo largo del capítulo se ha mostrado encantado con el animal, a pesar de que no haya ganado ni una carrera, se derrumba con la noticia. El caballo ha sacado la parte más humana que hemos visto en él, lejos del gánster amoral que va dando palizas y que ordena matar sin dudar. Aunque sospecha de lo sucedido, va a ver a Ralphie, que con su actitud le confirma lo que ha hecho. Fuera de sí, Tony se sorprende a sí mismo, actuando por instinto, acallando al hombre de negocios que ahí en sí, y vengando a una criatura inocente: *“She was a beautiful innocent creature. What'd she ever do to you?”* Parece

olvidar las numerosas víctimas que directa o indirectamente ha causado³⁰⁸. La muerte de Pie O'Mie hace que Tony se sumerja en su interior y descubra sentimientos y sensaciones nuevas.

En el último episodio, retomamos el psicoanálisis de la mano del hijo de Tony, Anthony Junior, que ha dejado ya atrás la adolescencia, y que simboliza además la crisis de valores y de la identidad colectiva, como más tarde explicaremos. El motivo para ir al psicoanalista es el hecho de encontrarse en una crisis de identidad que provoca que no sepa qué hacer en la vida. Parece encontrar una salida y decide apuntarse al ejército... hasta que su padre tira de contactos y lo enchufa en una productora. Parece que la idea del ejército, de la que se veía muy convencido, era un pretexto para llamar la atención de su familia y que le solucionara la vida, para seguir viviendo en la burbuja en la que vive sin sentirse responsable. Curiosamente, Tony y Carmela hablan con la psicoanalista de Anthony Junior, y Tony parece repetir el patrón de su conversación con la Dra. Melfi en el primer capítulo: quejarse de la terapia y hablar de su madre.

Tony: This whole therapy thing... My mother was a borderline personality... so what?

Doctora: He mentioned your mother a few times...

Tony: (...). I could never please my mother.

Quizás la persona que más sepa sobre Tony Soprano sea el ya desaparecido James Gandolfini, el fabuloso actor que lo encarnó. Según Gandolfini, cualquier persona con un mínimo de inteligencia es capaz de entender que la serie trata sobre Estados Unidos (Tomasulo, 2018: 210). Si extraemos los temas del primer y el último capítulo de la serie la afirmación de Gandolfini queda justificada. En el primer capítulo se manifiesta con otros dos temas que guardan relación con ello, pero en el último es el tema principal. Lo que hemos llamado **la búsqueda colectiva** no es más que la exploración sobre las características de un pueblo, en este caso el estadounidense, un país que se mueve entre la dicotomía de ser el mayor imperio desde hace más de cien años, con un patriotismo muy marcado, y ser una nación sin apenas historia, construida por inmigrantes que llegaron de todo el mundo. En el primer capítulo hay un par momentos que apuntan a esta exploración en las charlas que tiene con la Dra. Melfi. Después de quejarse de que todo

³⁰⁸ De hecho, Ralphie había matado a su novia de una paliza, y aunque provocó el enfado de Tony, nada puede compararse con esta furia, que recuerda a la de Zeus.

el mundo ahora necesita hablar de sus sentimientos y de desahogarse con psiquiatras le nombra a una figura que representa los valores de la América viril, Gary Cooper: “*What happens with Gary Cooper? He was a real American. He wasn’t in touch with his feelings. He did what he had to do.*” A Melfi, insinuándose, le habla de Italia, de sus raíces: “*What part of the boot are you, hon’? My mother would have loved if you and I were together?*” También se queja de Christopher, su sobrino, que está iniciándose en el “negocio” pero lo hace de una manera muy diferente, sin respetar los valores que él tuvo que respetar, mostrando un claro **choque generacional** y que también él, y no solo los más mayores, sufren de **nostalgia por el pasado**³⁰⁹. Y, lo primero que le dice cuando le pregunta por él, es que tiene la sensación de haber tocado techo en su vida, y que se encuentra en una sociedad sin valores³¹⁰, no como la que había cuando sus padres tenían su edad.

El episodio final, titulado *Made in America*, gira en torno a la noción de la identidad estadounidense. Al principio, varias familias de la mafia están reunidas en un entierro vigilados por el FBI, y Paulie, uno de los hombres de Tony, que se acerca a la tercera edad, se sientan en la mesa de los jóvenes, donde hablan del programa musical *American Idol*. Paulie les explica “batallitas” y el hijo de Tony parece ajeno a todos ellos. Se enfada y les dice a todos que viven en una especie de burbuja, que existe un problema muy grave con el terrorismo y la gente no puede ni comprarse una casa: “*It’s like... America. This is still were people come, to make it. It’s a beautiful idea and then what do they get? Bling? And come-ons for shit they don’t need and can’t afford it?*” Todos lo miran como si estuviera loco. Paulie se ríe de él y se va de la mesa; poco después, vemos a un autobús turístico en Chinatown llegando a Little Italy: “*Now has been reduced to a row of shops and café*”. Lo que antes era el hogar de la comunidad italoamericana en Nueva York es en la actualidad un par de manzanas para que los turistas se hagan fotos en mitad de Chinatown. Con una escena de veinte segundos se hace una reflexión que no puede ser más punzante sobre la comunidad italoamericana, que denotan una nostalgia

³⁰⁹ “Cuando no encuentra esperanza o fe renovada en los valores tradicionales y convencionales, Tony se aferra más que nunca al pasado, teme al futuro, sigue padeciendo ansiedad y auto-alienación, y a menudo se ve a sí mismo como una desventurada víctima del destino (Stoehr, 2009: 103).”

³¹⁰ “La creencia de Tony Soprano de que vive en un mundo de valores que se desmorona es uno de los temas principales de la serie (...). La decadencia de los valores tradicionales de la mafia es nihilista por partida doble, en el sentido concreto de que los valores internos y los códigos propios de la mafia ya están basados en un rechazo total a las leyes y el orden convencional (Stoehr, 2009: 99).”

por un pasado que no volverá; Paulie, hablando con un hombre, también de ascendencia italiana, le pregunta su nombre, y se enfada por el que le da: “*Walden? What fucking name is that for an Italian*”; Tony le pregunta a su hija Meadow por qué se quiere dedicar a ser “abogada de negros”. Ella le dice: “*You know what pisses me off? The way Italian people are treated*”; en la famosa escena final, Tony entra a un bar que recrea los tópicos estadounidenses: un cuadro del campo de los Yankees, una jukebox, un hombre con la gorra con la bandera estadounidense, fotos de jugadores de béisbol. ¿Qué canción elige Tony? *Made in America*. El fundido a negro mientras Tony, Carmela y Junior esperan a Meadow es historia. No solo se deja abierta la exploración interior de Tony, sino también la exploración de la identidad estadounidense, en perpetua evolución.

A nuestro juicio, la serie supone también una **denuncia al sueño americano** y al *American Way of Life*. Tony, que parece haber cumplido el sueño americano a base de mucho trabajar (obviando la naturaleza del trabajo), debería ser plenamente feliz, ya que lo tiene todo. Sin embargo, sufre de ansiedad y de ataques de pánico, y ni el respeto de sus hombres, su casa con piscina, su familia y todo el dinero que tiene pueden ayudarlo, ya que “no puede aguantar el ideal de individuo que cierto modelo de sociedad le impone como un fin que en realidad es imposible de alcanzar (Hernández Pérez; Revert Gomis, 2016: 28 – 29).” El hijo de Tony, en el último capítulo, también criticará este sueño americano, tal como hemos explicado. La lectura que podríamos hacer de la serie es que el sueño americano produce monstruos.

14.3. Motivos

The Sopranos es una serie que da mucho juego por la cantidad de motivos encontrados, especialmente aquellos simbólicos y alegóricos, por lo que intentaremos no extendernos mucho en su explicación y ampliar aquellos que sean recurrentes en el resto de las series analizadas cuando pongamos en común los resultados.

Además del **psicoanálisis**, del que ya hemos hablado, presente en el primer capítulo, y también en el último, en el episodio piloto podemos ver el motivo de **la persecución**, cuando Tony y Christopher salen corriendo detrás del tipo el cual les debe dinero, al que atrapan, atropellan y apalizan; el del **conflicto paternofilial**, que se ve entre Carmela y Meadow y, especialmente, entre Tony y Livia, en el que es una de las relaciones paternofiliales más complejas en esta edad de oro de las ficciones seriadas; vemos como Carmela, a la que Tony le es infiel de manera reiterada, se muestra ofendida, en lo que es una muestra del **honor conyugal herido**; y vemos a Chris matando de un (imprevisto)

disparo en la nuca, en una **ejecución** rápida y eficaz, a uno de los chicos de la mafia checoeslovaca con el que estaba reunido. En el tercer capítulo se repetirá esa ejecución (es un motivo clásico del género negro), cuando el personaje de Phil, un mafioso de otra de las familias que ha ocupado el puesto de Tony y quiere acabar con su vida, es asesinado tras **la traición** del líder de otra de las familias, que hasta entonces le ha dado su apoyo, y que le da luz verde a Tony para matarlo. Está en un coche con su mujer cuando uno de los hombres de Tony le dispara en la cabeza, a plena luz de día.

Ya en el segundo capítulo, el asesinato de Ralph se produce en un violentísimo **ataque de ira**, que transmite toda la rabia y el dolor que siente Tony por la muerte de Pie O'Mie, y que es tan fuerte que lo llevará a estrangularlo salvajemente; encontramos también el motivo **del truco**, cuando entre Tony y Bobby convencen a Junior para fingir demencia y así evitar que sea enviado a la cárcel: *"I lived my whole life with dignity. Now I'm gonna pretend I'm a fuckin' droolin' idiot"*. Junior protestará, pero pasará por el aro y evitará el juzgado de una manera muy cómica; al inicio del capítulo, también con Junior, vemos el motivo de **la caída**, en un sentido literal y figurado, cuando a la salida del juzgado una cámara lo golpea y cae por las escaleras. Esa caída simboliza la pérdida de poder de alguien que fue uno de los tipos más temidos de toda Nueva Jersey; por último, vemos a Ralph en una confesión con un párroco: *"I've made things in life that I shouldn't do, and now my son is paying for it"*. Ambos rezan, en lo que es una muestra del motivo **del pecado y el perdón**.



En un ataque de ira Tony mata a Ralphie (4X09). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/the-sopranos/season-4>

En el tercer episodio, además de los dos motivos de acción de los que ya hemos hablado, nos encontramos el motivo de **la tregua**, también tradicional del género, y que se da cuando Tony se reúne con Carmine, el líder de una de las familias que estaba en guerra con los suyos hasta entonces, y que daba apoyo a su gran rival, Phil, líder de otra de las familias. Carmine, además, había ordenado el asesinato de uno de sus hombres, Bobby, que era además su cuñado, pues estaba casado con su hermana. Allí, acuerdan una tregua y es cuando Carmine promete no actuar si Tony quiere matar a Phil.

El principal motivo alegórico de la serie es **el dinero**. Aprovechamos aquí para hacer un inciso de lo curioso que resulta que en una serie del género negro no aparezca el tema (cuanto menos, en los capítulos analizados) de la ambición desmesurada de poder. Existen envidias, tensiones entre las familias mafiosas, traiciones y los personajes se mueven por dinero. Aun así, no podemos decir que exista esa ambición desmesurada de poder que vemos en obras clásicas del género negro o en otras series analizadas como *Breaking Bad* o *Boardwalk Empire*. Más que poder, los personajes cuentan con lo que parece una auténtica impunidad para actuar en plena luz del día sin preocuparse de las circunstancias. El dinero es eso por lo que luchan y lo que les mueve³¹¹. En el primer capítulo, vemos a Carmela sacando un fajo de billetes de una lata de conservas, en lo que demuestra su absoluta complicidad con su marido. En el segundo y el tercer capítulo seguimos viendo fajos de billete, en ambos casos, dentro de un sobre que le dan sus hombres a Tony. El dinero es el símbolo de su poder (un poder que no ambiciona, sino que en el fondo le causa angustia) y su jerarquía.

Más allá de los billetes, encontramos algún motivo alegórico más. En el primer aparece un motivo característico presente en casi todas las narraciones propias del género negro, pero que aquí se le da un tratamiento especial como para considerarla algo más que un motivo característico. Carmela, que está viendo en su casa una película con su párroco, escucha un pequeño ruido y piensa que hay ladrones en casa. Coge una **metralleta** enorme, aunque en realidad es su hija que se está escapando. Esta metralleta nos permite descubrir desde el primer momento lo asimilado que está el crimen en el hogar familiar, y lo poco que le importa el crimen a Carmela. Además, **la explosión** que se da en la barbacoa familiar del cumpleaños de Anthony Junior, instantes después de que

³¹¹ “Lo que más interesa a todos los personajes de *Los Soprano* es sacar el máximo beneficio económico de cada una de las situaciones en que se ven inmersos, pero también de todas las relaciones personales o de amistad que establecen (Hernández Pérez; Revert Gomis, 2016: 27).”

a Tony le dé el primer ataque de pánico y se desmaye, precisamente mientras cocinaba. Esa explosión externa simboliza la interna que se produce en el personaje protagonista. El segundo episodio se inicia, como hemos dicho al hablar de la caída, con Junior cayendo por unas **escaleras**, otro motivo clásico, especialmente en obras audiovisuales, también abierto a múltiples interpretaciones, aunque aquí va ligada estrechamente con lo que simboliza la caída y que ya hemos explicado.

Los motivos simbólicos son más variados, así que los explicaremos por orden de aparición, entrando en detalle cuando sea necesario. En el primer episodio, recordamos el sueño surrealista que Tony le explicaba a Melfi, en el que se desenroscaba **el ombligo** y se le caía **el pene**, que lo cogía en su mano. Son dos símbolos que pueden dar lugar a múltiples interpretaciones, aunque a nuestro juicio, interpretamos el sueño como la desconexión con su madre, que lo está reduciendo poco a poco como a su padre, y a que tema perder la virilidad que representa el pene, símbolo de la potencia generadora (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 494). El pene se lo llevará un pájaro.

Dra. Melfi: *A water bird?*

Tony: *Maybe.*

Dra. Melfi: *What about ducks?*

Tony rompe a llorar y le explica qué era muy bonito ver a **los patos** allí con sus crías, como una familia. Sin necesidad de que Melfi intervenga, parece dar con la solución a sus problemas y a sus ataques de ansiedad: “*That’s the connection. I’m afraid I’m gonna lose my family like I lost the ducks.*” Creemos que el simbolismo es algo más complejo que el que a priori pueda señalar Tony, aunque sí que es cierto que en Oriente son símbolo “de la unión y la felicidad conyugal (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 806)”, aunque también está asociado a la Gran Madre y al destino³¹² (Cirlot, 1997: 337). Su compleja interpretación hace de ellos, en este capítulo, uno de los motivos simbólicos más memorables de la historia de la *Quality TV*. Su recurrencia a lo largo del capítulo, su importancia en el mismo, y lo simbólica que es su presencia hace que lo señalemos como *leitmotiv* del episodio.

³¹² “El juego de la oca es una derivación profana, espacial y temporal, del símbolo, representando los peligros y fortunas de la existencia, ante del retorno al seno materno (Cirlot, 1997: 337).”



Tony con los patos en su piscina (1X01). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/the-sopranos/season-1/episode-1>

En el segundo episodio son muy numerosos. En la escena final del mismo, tenemos dos de los motivos más recurrentes en las series analizadas. Primero, al amanecer, después de echar una cabezada tras el asesinato de Ralph y la noche que ha pasado con Chris para deshacerse del cadáver, Tony despierta solo y dolorido en su local, el Bada Bing. Se observa en **el espejo** durante unos segundos. Parece recordar que lo que pasó la noche anterior no fue un sueño, aunque debe estar listo desde ya para mentir a todo el mundo acerca de Ralph. A paso lento, sale del local, que está a oscuras, abre la puerta de la calle y la luz lo absorbe antes del fin del episodio. Volvemos a ver esa dicotomía entre **la luz y la oscuridad**. Encontramos también un par de combinación de motivos que hace su interpretación más complicada si cabe. En primer lugar, el hijo de Ralphie cae herido en un accidente mientras juega con un amigo con un **arco y unas flechas**, lo que sellará el destino de su padre. Nos quedamos con la idea de que el arco es símbolo de tensión (Cirlot, 1997: 82) y un arma de exorcismo y expulsión (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 133). En segundo lugar, **el caballo y la cabra**. Pie O'Mie, la yegua de Tony, tiene una amistad con una cabra, según su cuidadora. Cuando muere, va a ver su cadáver, y la cabra está por allí rondando, mirando al cadáver y a Tony. La cámara se detiene en ella y le da mucha importancia. Nos resulta imposible hallar un significado para dicho motivo, especialmente por lo que hace a la perturbadora presencia de la cabra. Del caballo podemos decir que, a pesar de tratarse de un animal bello y majestuoso, simbólicamente

está relacionado con la muerte (Cirlot, 1997: 110) y es visto por los psicoanalistas como “un símbolo del psiquismo inconsciente (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 208)”, lo que viendo la posterior reacción de Tony, que parece venir de lo más profundo de su interior, tiene mucho sentido.

En el último capítulo es otro animal el que aparece como motivo simbólico, uno de los más recurrentes a lo largo de la historia. En el refugio que tiene Tony con los pocos hombres que le quedan, hay un **gato** que tiene obsesionado a Paulie, que dice que los gatos son serpientes con colas, se quiere deshacer de él. El Tony sensible con los animales vuelve a salir a escena, y le pide que le deje tranquilo: “*Leave him alone, he’s a good guy*”. A Paulie le pone los pelos de punta que el gato se quede siempre mirando una foto de Chris durante horas, sin importar donde la pongan. Se queda con la idea de que el gato es la reencarnación de Chris. El simbolismo del animal es muy heterogéneo (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 523), dependiendo de cada cultura y del color el animal

Los motivos caracterizadores tienen mucho que ver con el género negro: mafiosos, policías, pistolas, escopetas, armas blancas, furgonetas de vigilancia; el puro, relacionado no solo con los hombres de negocios, sino también con los mafiosos; o las strippers y las prostitutas que se relacionan con Tony.

14.4. Argumentos

Tal como decíamos al inicio, la serie se construye sobre los temas de la búsqueda interior y de la búsqueda colectiva de una sociedad que se enfrenta a una gran crisis de valores, y en el que las tradiciones y las raíces se están difuminando a pasos agigantados. Esto, por tanto, se resume en dos arcos argumentales que se desarrollan a lo largo de la serie, y del que observamos tres breves episodios (tres y dos, mejor dicho). Los dos esquemas argumentales con los que los autores desarrollan su historia son los de “**el autoconocimiento**”, que exploran en la psique de Tony Soprano, y el de “**lo viejo y lo nuevo**”, en el que se explora sobre el significado de lo que es ser americano en la actualidad.

Del autoconocimiento podemos decir que, visto lo visto en los capítulos analizados, es el principal argumento de la serie, y el que está presente en los tres capítulos analizados, donde solo en el segundo lo hace de manera secundaria. Podemos decir que, si cogemos el arco argumental completo de la serie, nos encontramos con un caso particular, ya que no encontramos un esquema tradicional clásico: no se hilvana de manera clara una introducción, un nudo y un desenlace para esta búsqueda interior del

personaje, lo cual deja muy claro el final, que deja el argumento totalmente abierto. La serie se inicia con un mafioso con ataques de pánico que va al psicoanalista y que le cuenta lo horrible que es su madre y se acaba con Tony hablando con otra psicoanalista diciéndole que jamás complació a su madre. En los capítulos analizados, así como en el resto de la serie, vemos episodios de la vida cotidiana de Tony que sirven para profundizar en su subconsciente (de hecho, hay un capítulo que podrían haber firmado Dalí y Buñuel con una secuencia de casi media hora sobre uno de sus sueños) y en su personalidad.

Además, aunque sea una historia que surja del argumento del autoconocimiento, no hay para nada un parecido con el mito de Edipo, que Balló y Pérez señalan con acierto como el máximo exponente de este tipo de historias. Es más, Tony y la serie están más cerca del mito de Teseo y el laberinto, como más tarde justificaremos. En su interior, Tony no busca secretos o justificaciones para sus actos, es un ser amoral y está satisfecho con ello. Su búsqueda interior tiene que ver, creemos, con intentar encontrar el lugar en su mundo, un mundo que está en decadencia y que cada vez le gusta menos, lo que conecta de manera muy clara con el otro esquema argumental.

Al igual que sucede con el argumento principal, en los capítulos analizados lo que encontramos son dos episodios puntuales propios del argumento de lo viejo y lo nuevo. También vemos como no hay una introducción, un desarrollo y un desenlace claros, se plantean distintas situaciones que muestran la crisis de valores, el choque generacional, la pérdida de las raíces y la nostalgia por un pasado que se supone mejor: en definitiva, el choque entre lo viejo y lo nuevo en el mundo de la mafia y en la comunidad italoamericana de Nueva Jersey, que sirven como excusa para explorar la idea de qué es ser estadounidense en la actualidad. Este argumento, por cierto, dio pie a numerosas novelas realistas en el siglo XIX, en el que una generación se apaga para dar paso a otra de ratas y saqueadores sin escrúpulos (Balló; Pérez, 1995: 115). Recordemos que *The Sopranos* es quizás (sin formar parte de lo que nosotros hemos llamado drama realista) la narración que ha retratado con una mayor fidelidad a la mafia, al aproximarse no solamente a aquellos asuntos más trágicos o dramáticos, sino a sus vidas cotidianas. Se encuentra, además, a caballo del siglo pasado y el actual. Si para Chejov el símbolo del mundo en decadencia es el cerezo, en *The Sopranos* podemos encontrar en esa breve escena del último episodio, en el que un bus turístico pasa por Little Italy, la decadencia de la comunidad italoamericana, cuyas raíces están cada vez más lejanas. Tony, atrapado en esos dos mundos, será incapaz de saber encajar. Y este choque es doble: por un lado, el que hay entre Tony y la generación que se marchan (la de sus padres) y la que llega (la

de su sobrino y la de sus hijos); y, por el otro, el que hay entre la generación de Junior y Livia y la de Tony

El final del capítulo, con un fundido a negro en mitad de una escena (que, además, por su construcción puede hacer pensar que Tony va a ser asesinado) nos da a pensar que ambos argumentos podrían continuar abiertos.

14.5. Loci

El principal *locus* que encontramos es el de **la casa familiar**, ese símbolo del sueño americano. La casa tiene mucha importancia en el primer episodio: es el centro de reunión de las dos familias, la propia y la de la mafia, que se reúne en el cumpleaños del hijo de Tony; es el lugar en el que los patos llegan y manifiestan la depresión de Tony; y es el lugar en el que se produce el primer ataque de pánico. Es una casa grande, con jardín y piscina, como dicta el sueño americano, conseguida también a base de mucho esfuerzo, y pagada con un dinero manchado de sangre, cosa que a nadie parece importarle. En el último episodio, la casa familiar ya no está, lo que causa un tremendo malestar en Carmela, que urge a su marido a que actúe para que la recuperen. Sin la casa familiar la familia pierde valor y el sueño americano se desvanece.

En el segundo episodio también aparece uno de esos motivos recurrentes sobre los que deberemos profundizar. Tras descuartizar el cadáver de Ralphie, Chris y Tony lanzan parte de su cadáver al **mar**, que se lo traga hasta hacerlo desaparecer. Además, poco antes vemos **en ruinas** el establo la yegua de Tony, arrasado por las llamas, que provocará un brutal ataque de furia que revelará una nueva faceta de su persona.

En cuanto a los motivos caracterizadores podemos señalar, entre otros, el Bada Bing, el club de *striptease* de Tony; la consulta de la Dra. Melfi; el Satriale, el restaurante donde se reúnen; y la residencia para ancianos que causa un cisma entre Tony y su madre en el primer episodio.

14.6. Personajes, figuras y figuras míticas

La discusión sobre quién es el personaje de ficción más importante en la *Quality TV* contemporánea siempre y estará, y resultará difícil hallar una respuesta clara. Ahora bien, se puede decir, sin temor a equivocarse, que el personaje más importante en la *Quality TV* contemporánea es Tony Soprano, al adelantarse a otros personajes tipo o personajes singulares tan característicos o tan bien contruidos como él. Fue su aparición la que dio a pie a que personajes así fueran lo común, y no una maravillosa excepción.

Algo que caracteriza a Tony es su amoralidad. A diferencia de otros personajes, que pueden llegar a tener unas características negativas mucho más marcadas, Tony actúa a plena luz del día, sin necesidad de crear un alter ego ni de esconder su vida ante nadie. El respeto que impone y el miedo que causa la mafia, que parece poder actuar con impunidad, es suficiente³¹³. En el primer capítulo, vemos como atropella, amenaza y da una paliza a alguien que le debe dinero delante de decenas de personas, que no se atreven a mover un dedo.

Y es, ante todo, un ser muy complejo que busca conocer la naturaleza de su ansiedad y de sus reacciones. Es amoral, como decíamos (matar no está bien o mal, es parte de su trabajo; ve la infidelidad como algo normal), pero apreciamos en él una tremenda humanidad con su amor hacia los animales. En los tres capítulos analizados hay referencias a ello: en el primero, su depresión se manifiesta con la llegada y la marcha de la familia de patos; en el segundo, su ira y su reacción más animal la vemos tras la muerte de su yegua; y, en el tercero, lo vemos jugar con cariño con un gato. Lo conocemos como “hombre de negocios” y como padre de familia; sabemos de sus miedos, de sus traumas y de sus inquietudes; vemos su faceta de seductor; exploramos la relación con su madre y el resto de su familia. Es, por tanto, un **personaje tipo** cuidado al detalle, que situaríamos a caballo entre el héroe líder y el antihéroe. Es un **héroe líder** en su trabajo. Es un capo, el responsable de un de las familias de la mafia en Nueva York, un ser respetado y temido, con amantes, que ordena y es obedecido, como le dice a Paulie. Y es un **antihéroe** por lo que hace a su vida fuera del negocio, con el que el espectador se sitúa de tú a tú: problemas familiares, ansiedad, ataques de pánico, ataques de ira, etc. La clave que hace que el personaje sea tan carismático creemos que es esa: es una persona con la que, por un lado, podemos identificarnos y, por el otro, puede simbolizar nuestras fantasías reprimidas en lo más profundo, especialmente para el hombre (Carrol, 2009: 62).

Carmela encarna la figura de lo que hemos llamado **la esposa ciega**, es decir, aquella que está casada con un criminal, y que, aunque sabe de sus andanzas mira hacia otro lado porque le interesa, pero aun así se siente moralmente superior a su marido, al no ser, ni sentirse responsable, de las actividades que cometan para conseguir el nivel de

³¹³ La Dra. Melfi va con su pareja a un restaurante, y les dicen que sintiéndolo mucho están llenos. Tony llega con su mujer y les sientan en una mesa. Al instante, uno de los camareros le dice a Melfi y a su pareja que ha sido todo un malentendido, y les dan una mesa para cenar.

vida que tienen. En los tres capítulos que hemos analizado hay una escena que describe esto a la perfección. En el último capítulo Tony está rodeado por la policía (parece que no le queda mucho por entrar en prisión) y ha perdido tanto poder entre la organización que su vida está en peligro, por eso la policía lo protege a él y a su familia, y se encuentran vigilados en una casa mucho más humilde que la suya. Tony, Carmela y Meadow están en la cocina, y la madre no para de poner malas caras.

Carmela: *I need to get home.*

Tony: *I'm working on it.*

Y, aunque sea hablando de sus infidelidades, en el primer episodio le dijo a su marido: “*What's different between you and me is you are going to hell when you die*”.

Con Carmela y Tony nos encontramos además ante dos figuras que van unidas y que son muy recurrentes en nuestro análisis: **la cornuda** y **el infiel**. Tony, que es reiteradamente infiel a lo largo de la serie, lo vemos con dos **amantes** diferentes en el primer y el segundo capítulo analizado, además de su insinuación a la Dra. Melfi. Aunque Carmela sea consciente de ello, y se haga la ofendida, parece no afectarle. En el primer episodio le lanza un par de pullitas por ello (cuando le van a hacer un TAC por uno de los desmayos Tony le dice que está estresado: “*Well, having a lover on the side helps*”), pero no se plantea ni por un segundo que eso pueda poner fin a su matrimonio. Lo fácil es mirar para otro lado, seguir teniendo fajos de billetes en una bonita casa con piscina y vivir toda su vida sin trabajar.

Es muy curioso comprobar como la serie retuerce la figura de **la madre bienhechora**, que había sido un arquetipo casi sagrado hasta la fecha, y que la *Quality TV* dará la vuelta. Las dos madres, Livia y Carmela, se encuentran en conflicto con sus hijos (más sangrante es el caso de Livia, como veremos a continuación), y se encuentran muy alejadas de esa figura casi mítica asociada a la protección y al bienestar (Bou, 2004: 90 – 91). Tony, por su parte, representa la figura del **padre de familia**. Es capaz de combinar su faceta de mafioso y de padre de familia, y estar presente en el crecimiento de sus hijos a pesar de sus actividades criminales. Aunque sea un mal esposo, es un padre que quiere y se preocupa de sus hijos y, a pesar de sus defectos, podemos considerar que en general, así como Carmela, son unos buenos padres.

Sorprendentemente encontramos dos de las figuras clásicas del género negro: la del **estafador**, que representan en el segundo episodio tanto Junior como Ralphie. El primero, al fingir demencia senil para evitar el juicio; y, el segundo, al provocar un

incendio para matar a su yegua y cobrar el seguro; y la del **traidor**, representado por Carmine, el cual acepta una tregua a espaldas de Phil, al que hasta ahora está apoyando, y promete no hacer nada si Tony quiere matarlo

Livia, cuya muerte al principio de la segunda temporada se debió a la muerte repentina de la actriz que la representaba, es un personaje memorable a pesar de su pronta salida, y es, como vemos en esa conversación final, el que marca definitivamente la manera de ser de Tony Soprano. En este capítulo, recuerda tanto a **Medea** como a **Lady Macbeth**, en esa conversación con Junior poco antes de finalizar el episodio. Junior, que es su cuñado, la lleva a la fiesta de cumpleaños de su nieto en casa de Tony. Ella, consciente de que la relación entre Tony y Junior es muy mala, se dedica, como si no fuera la cosa con ella, a hurgar en la herida. Vuelve a nombrar a su esposo: “*If his father was alive...*”. Livia consigue su objetivo, enfadar a Junior, que le explica que por culpa de Tony ya no puede llevar el negocio a su manera, que le pone todo muy difícil. Livia, interpretando como una mala actriz, le pide que no siga, que lo está poniendo de mal humor. Junior le acaba diciendo que sus compañeros se están quejando, y le piden que actúe: “*Something may have to be done, Olivia, about Tony*”. Su silencio mirando para otro lado habla por sí solo. Es Medea por el odio destructor a su hijo y Lady Macbeth por cómo siembra la semilla en Junior³¹⁴. Sin embargo, en personaje principal en el que se inspiran, como reconoce el propio creador, es el de Livia (personaje con el mismo nombre, de hecho), madre de los emperadores Tiberio y Nerón, y esposa de Octavio Augusto, al que pudo haber envenenado (Tomasulo, 2018: 214 – 215), y que ya fue llevada muchos años atrás a la pequeña pantalla en la magistral *I Claudius*, una ficción seriada propia de la *Quality TV* antes de que esta existiera.

Por lo que hace al primer capítulo, encontramos una clara relación entre **Teseo** y Tony Soprano³¹⁵, con la Dra. Melfi como **Ariadna**, que le ofrece su ayuda para intentar encontrar la salida en su laberinto interior, su psique. Todo el capítulo se construye

³¹⁴ En capítulos posteriores, Livia seguirá incitando a Junior, y le llegará a proponer el asesinato de su hijo. Junior lo intenta, pero falla (Carrión Domínguez, 2015: 72 – 80). El personaje de Livia y su inspiración en el personaje mítico de Lady Macbeth aparece en nuestro trabajo de Final de Máster.

³¹⁵ “Tony Soprano no es un héroe griego, parece más bien una versión simultánea de Teseo y el Minotauro, un híbrido entre héroe y monstruo, el terror pautado y sutil del guerrero combinado con la inocencia del animal salvaje que ruge y desmiembra (De los Ríos, 2009: 19).” No encontramos analogía entre Minotauro y Tony, por más que sea acertada la descripción del personaje. Tony Soprano es Teseo por su búsqueda interior, no por ser un héroe, que no lo es.

mediante diferentes conversaciones entre ambos y *flashbacks* intercalados de distintos episodios en la vida de Tony antes y después de ataque de pánico, con el objetivo de ir poco a poco encontrando la salida a ese laberinto interior.

14.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *The Sopranos*

Fecha de estreno: 10/01/1999

Temas

- Tema principal: La búsqueda interior
- Temas secundarios: El choque generacional; La nostalgia por el pasado; La denuncia del sueño americano

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La caza; Conflicto entre padre e hijo; El honor conyugal herido; El psicoanálisis; La ejecución
 - Alegóricos: El arma; La explosión; El dinero
 - Simbólicos: El pene; El ombligo
2. Motivos caracterizadores: Los mafiosos; las strippers
3. *Leitmotiv*: Los patos

Argumentos

- El autoconocimiento – Argumento principal
- Lo viejo y lo nuevo – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La casa familiar
- Alegóricos:
- Caracterizadores: Bada-Bing; El restaurante; La consulta; La residencia

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Tony Soprano: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Tony Soprano: Héroe líder / Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Carmela Soprano: La cornuda / La madre bienhechora
 - Tony Soprano: El infiel / El padre de familia
 - Livia Soprano: La madre bienhechora
 - La amante
 - Tony Soprano y la Dra. Melfi: Teseo y Aridna
 - Livia: Medea / Lady Macbeth

II. Nudo

Capítulo: 4X09 – *Whoever did this*

Fecha de estreno: 10/11/2002

Temas

- Tema principal: La búsqueda interior
- Temas secundarios: La nostalgia por el pasado

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: En ruinas; El ataque de ira; El truco; La caída; El pecado y el perdón
 - Alegóricos: Dinero; Las escaleras; Luminosidad/Oscuridad
 - Simbólicos: El espejo; El caballo y la cabra; El arco y la flecha
2. Motivos caracterizadores: El puro
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El autoconocimiento – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: El mar
- Alegóricos:
- Caracterizadores: Bada-Bing

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Tony Soprano: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Tony Soprano: Héroe líder/Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Tony Soprano: El infiel / El padre de familia
 - Carmela Soprano: La esposa ciega / La cornuda / La madre bienhechora
 - La amante
 - Junior / Ralphie: El estafador

III. Desenlace

Capítulo: 6X21 – *Made in America*

Fecha de estreno: 10/06/2007

Temas

- Tema principal: La identidad colectiva
- Temas secundarios: La búsqueda interior; La nostalgia del pasado; La denuncia del sueño americano

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La tregua; La ejecución; El psicoanálisis

- Alegóricos: El dinero; La explosión
 - Simbólicos: El gato
2. Motivos caracterizadores: La policía; Las furgonetas de vigilancia
 3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- Lo viejo y lo nuevo – Argumento principal
- El autoconocimiento – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La casa familiar
- Alegóricos:
- Caracterizadores: El restaurante

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Tony Soprano: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Tony Soprano: Héroe líder / Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Carmela Soprano: La esposa ciega / La madre bienhechora
 - Tony Soprano: El padre de familia
 - Carmine: El traidor

15. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *THE WIRE*: EL DESTINO TIENE PRECIO

Muestra

- Introducción: 1X01 – *The Target*
- Nudo: 4X12 – *Middle Ground*
- Desenlace: 8X12 – -30-



Imagen extraída de <https://www.hbo.com/the-wire>

15.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *The Wire*

Género: Drama trágico

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 2002 - 2008

Temporadas: 5

Capítulos emitidos: 60

Creador: David Simon

Personajes principales: Jimmy McNulty (Dominic West); Omar Little (Michael K. Williams); Cedric Daniels (Lance Reddick); Kima Greggs (Sonja Sohn); “Stringer” Bell (Idris Elba); Avon Barksdale (Wood Harris); Tommy Carcetti (Aidan Gillen); Rhonda Pearlman (Deidre Lovejoy); “Bubbles” (Andre Royo).

Sinopsis: El agente McNulty se enfrenta día tras día al crimen organizado en los bajos fondos de Baltimore, donde los narcotraficantes actúan impunemente y condenan a todos los habitantes. Para acabar con ellos y sus tentáculos, que llegan a todas las esferas del

poder, se enfrentara a sus superiores para implantar un novedoso sistema de escuchas que les permita reunir pruebas contundentes para condenarlos de una vez por todas.

15.2. Temas

The Wire, la serie que disecciona la ciudad de Baltimore, metáfora de cualquier otra ciudad postindustrial en un país desarrollado en la época del capitalismo tardío, como si de una gran novela del siglo XIX se tratase, es una ficción en la que los temas que aparecen a lo largo de los capítulos analizados, además de recurrentes, son muy numerosos, y adivinamos que se extienden también a lo largo de las cinco temporadas.

Resulta muy complejo englobar los distintos temas que se tratan en *The Wire* en uno solo. Aun así, creemos que resulta correcto decir que el tema principal de la serie es la denuncia a **la gran desigualdad que existe en la sociedad**. En este caso, hablamos de la sociedad capitalista americana, lo que sigue la línea de otros dramas trágicos como los de Dickens o Buñuel. La serie denuncia, por un lado, las tremendas incoherencias y agujeros del sistema capitalista y, por el otro, **denuncia el sueño americano**, no mostrando la hipocresía que hay detrás de él (*Mad Men*, *Breaking Bad*, *Six Feet Under*, etc.), sino diciendo, directamente que no existe. El propio creador de la serie, David Simon, lo explica diciendo que la serie:

“Empezó como un relato a caballo entre dos mitos norteamericanos. El primero nos cuenta que, en este país, si eres más listo que el vecino tendrás éxito más allá de las imaginaciones más desaforadas. Y, en virtud de los procesos del libre mercado, es del todo justo afirmar que este mito se ha cumplido más que nunca (...). También ha habido otro mito de apoyo, que sirve de balasto contra el capitalismo salvaje que ha salido triunfante, que proclama el logro individual excluyendo toda responsabilidad social y que, por tanto, valida la riqueza amasada por los más sabios y afortunados de entre nosotros (...). En Baltimore, al igual que en tantas otras ciudades, ya no es posible hablar de esto como un mito; ni siquiera es posible quedar como personas educadas si hablamos de ello. Es, en una palabra, una mentira (Simon, 2010: 14 – 15).”

La desigualdad está muy presente en los tres capítulos analizados, y queda muy clara cuando, por ejemplo, al final del primer capítulo, aparece el cadáver de un hombre en el barrio con familias y niños alrededor suyo, y todos lo miran como si fuese el pan de cada día. Queda claro en ese mismo capítulo cuando Rawls, uno de los máximos responsables de la policía de Baltimore se queja a McNulty de que por su culpa tiene que hablar de un proyecto sobre negros que ni conoce ni le importan. McNulty le habla de los asesinatos que se producen en West Baltimore: “*These guys are real*”, y le cita un caso

sin resolver de hace casi un año. “*That doesn’t mean a shit to anybody*”, le responde Rawls. Queda claro, también, al final del último episodio, cuando con las tramas ya resultas, vemos otra vez, al igual que al principio de la serie, el cadáver de otro joven en el barrio, delante de las estatuas de los niños, en lo que parece una revisión del mito de Sísifo. Un barrio en el que hay mujeres y niños, todos negros, y en el que la violencia sigue siendo común. Nada cambia. Pese al esfuerzo de algunos versos sueltos que intentan rebelarse contra la burocracia y el poder, los más desfavorecidos de Baltimore están condenados como Sísifo. Y queda especialmente claro con el ejemplo de Hamsterdam³¹⁶, que en el capítulo del nudo tiene una presencia destacada. A pesar de que queda demostrado su éxito y ha reducido los índices de criminalidad y mejorado la vida de los ciudadanos el barrio considerablemente, siendo la primera piedra para reducir la desigualdad, las élites políticas de la ciudad solo se preocupan de su imagen y no dudan en acabar con el proyecto, sin importarles las consecuencias para unos ciudadanos que se ven condenados por su origen humilde y por un sistema capitalista que promueve la desigualdad.

Simon, en unas palabras recogidas por Talbot deja muy claro que la **denuncia al capitalismo salvaje** es uno de los principales temas secundarios de su obra maestra: “*The Wire*, suele decir Simon, es una serie que trata de cómo la sociedad estadounidense actual, y en particular el “capitalismo puro y duro, desenfrenado”, devalúa los seres humanos (Talbot, 2010: 108).” Casi al final de la serie, el abogado Levy presenta a Marlo, el líder de una banda de narcotráfico, que ha evitado la cárcel bajo la promesa de dejar los negocios ilegales, a un grupo de la élite socioeconómica de la ciudad. Todos blancos.

³¹⁶ Se trata de un proyecto que se desarrolla en la tercera temporada de la serie, cuando el agente Colvin, hastiado de ver cómo el tráfico de drogas y los asesinatos consumen West Baltimore, pone en marcha por su cuenta un proyecto en el que se permite el tráfico de drogas y se asiste a los drogodependientes en una zona del barrio a la que llaman Hamsterdam. Cuando se descubre, a pesar del éxito del experimento, los gobernantes deciden acabar con el experimento (en el capítulo posterior al analizado del nudo) y Colvin caerá en desgracia. Según Cigüela Sola, “Hamsterdam es el paradigma del modo en el que los sistemas políticos del capitalismo tardío emplean el código inclusión/exclusión para gestionar a una población cada vez más plural, heterogénea y, por supuesto, cada vez más desigual. La exclusión copa toda la trama de la serie (...). Hamsterdam es el símbolo de esa exclusión con mil caras, el lugar donde la ciudad concentra aquello que no quiere ver, la sombra del sistema (...); la exclusión es, en realidad, solo una forma diferente de habitar bajo el dominio de lo político, una forma entre otras, desde luego distinta de la inclusión, por la que un sujeto se relaciona con una norma o una institución (Cigüela Sola, 2016: 167 – 168).”

Allí, desde lo alto de un edificio, en un hotel de lujo, observan como avanzan las obras en el puerto y se jactan del dinero que pueden sacar.

Además de la denuncia a la desigualdad, creemos que el principal tema secundario que trata la serie es el del **destino inexorable**. En la propuesta taxonómica, hablábamos del drama trágico, y explicábamos que era aquel en que los individuos se ven condenados a una vida miserable a causa de sus orígenes (*Oliver Twist*, *Las uvas de la ira*, etc.). *The Wire* retrata de manera magistral como en las sociedades postindustriales existen algunas zonas desfavorecidas en las cuales los ciudadanos que nacen en ellas se ven condenados antes de nacer. El propio Simon reconoce que ve a su obra como si de una tragedia griega se tratase³¹⁷:

“*The Wire* es una tragedia griega en la que el papel de las fuerzas olímpicas lo desempeñan las instituciones postmodernas y no los dioses antiguos. El Departamento de Policía, la economía de la droga, las estructuras políticas, el sistema educativo o las fuerzas macroeconómicas son las que arrojan ahora rayos jupiterinos y dan patadas en el culo sin ninguna razón de peso (...). Se trata de un drama en el que las instituciones postmodernas ganan la partida al individuo y a la moral, y en el que la justicia parece diferente de alguna manera (Hornby, 2010: 53).”

La serie, que como hemos dicho ya se inspira en las grandes novelas clásicas, es quizás en la que hemos encontrado una mayor cantidad de temas secundarios que o bien se reiteran, o bien tienen una gran importancia dentro de la trama. Además de los ya mencionados, el **tráfico de drogas** es un tema que aparece de una manera reiterada en los tres episodios, y que tiene una importancia capital en la trama. Es, al fin y al cabo, la única salida que encuentran los niños en el barrio, que ya desde preadolescentes empiezan a trapichear, como queda de manifiesto en el primer capítulo, cuando D’Angelo, tras ser absuelto de asesinato, es obligado a volver a una de las esquinas a vigilar a unos adolescentes vender drogas a yonquis. En ese primer episodio, el operativo de escuchas que inicia McNulty, tiene como objetivo el acabar con el tráfico de drogas que promueve la banda de Avon Barksdale.

³¹⁷ Aunque sea el propio autor el que diga esto, una de las últimas escenas de la serie deja la puerta abierta a que, en parte, el individuo puede elegir. Marlo, que se ha librado de la cárcel bajo la promesa de no volver al tráfico de drogas, está siendo introducido por su abogado a las élites económicas de la ciudad. Rodeado de peces gordos, se siente como pez fuera del agua, y se marcha sin que nadie lo vea para volver al barrio. Allí, donde ya había corrido la voz de que estaba fuera del negocio, se enfrenta con un par de gánsteres que acaban huyendo, y se lleva un corte en el brazo que sangra abundantemente. Sonríe y es feliz.

Encontramos otros tres temas secundarios que podemos relacionar entre sí. Hablamos de la **denuncia al aparato burócrata**, la **corrupción del sistema** y la **ambición desmesurada de poder**. Los dos primeros están relacionados, y ampliaremos su explicación cuando hablemos del argumento principal de la serie. Respecto al último, que tiene mucha relación con la corrupción del sistema, lo vemos de manera muy clara en los gánsteres que lideran las bandas: Avon Barksdale y su mano derecha, Stringer Bell, y Marlo, al que vemos en el último capítulo analizado. Los tres se encuentran en una posición en la que han sabido salir delante de la marginalidad, y en la que todo pueden comprar con dinero³¹⁸. Sin embargo, no es en ellos en los que se observa una mayor ambición desmesurada de poder (de hecho, más que poder deberíamos hablar de dinero), sino en los personajes que se encuentran en las altas esferas de las instituciones, especialmente el político Carcetti. En capítulo analizado del nudo, donde aparece por primera vez, es un miembro del ayuntamiento que aspira a la alcaldía, y que utiliza una información de un alto cargo policial sobre Hamsterdam para utilizarla en su favor. El cargo policial, cuando le da la información porque sospecha que el alcalde le quiere utilizar como chivo expiatorio, no duda en recordarle a Carcetti las normas: “*You owe me one*”. En el último capítulo analizado, Carcetti es alcalde de Baltimore, y Wilson, uno de sus asesores, le recuerda todos los casos manipulados a favor de su campaña a gobernador de Maryland. Al final de la serie, al ver el final de los personajes, vemos como las aspiraciones y las corruptelas de Carcetti han sido exitosas y es elegido gobernador del estado.

Otro tema muy importante, que podríamos considerar como dos diferenciados, son el **poder de los medios de comunicación** y el **papel que tiene la prensa en la actualidad**. El primero, que es uno de los temas recurrentes en las series analizadas, queda claro al inicio del segundo capítulo analizado, cuando el alcalde se reúne de urgencia con sus asesores al conocer el experimento de Hamsterdam. Su temor no es lo que pueda pasar con la gente del barrio, sino lo que dirán los medios. Por mucho que le expliquen los buenos resultados su mano derecha es tajante: “*When the story breaks, the ministers will surely be against you*”. La quinta temporada, que se centra en el papel de

³¹⁸ **La avidez de dinero**, por parte de las bandas y de las élites, que se ve claramente en el primer capítulo, cuando los camellos de las esquinas casi matan al amigo de Bubbles por un puñado de dólares, y al final de la serie, cuando los poderosos hombres blancos trajeados se jactan del dinero que ganarán con las corruptelas del puerto.

la prensa en Baltimore, finaliza con un episodio en el que McNulty ha utilizado a un periodista para inventar a un asesino en serie y así recaudar más fondos para el departamento y continuar con las escuchas. Vemos, por un lado, el poder de los medios, y por otro la descomposición del oficio en el que se inició el creador de la serie³¹⁹. La pesimista visión que da, en el que importan más los premios y la economía que la verdad³²⁰, se contrapone con una de las escenas finales, en el que vemos una cita textual enorme en la redacción, que reivindica el papel del buen reportero: “*I had more fun doing news reporting than in other enterprise. This is really the life of kings*”.

Por último, **la búsqueda colectiva** es el último subtema que subyace en la obra, y que guarda relación con la denuncia al sueño americano de la que hablábamos. La serie intenta romper con la mitología del esfuerzo y de la libertad. Baltimore, como trasunto de todas las ciudades postindustriales en Estados Unidos, es una ciudad donde el sueño americano no tiene lugar, donde solo las élites son los dioses que manejan el destino de los ciudadanos, donde los corruptos tienen más futuros que los idealistas, y donde los emprendedores se dedican al tráfico de drogas. La primera conversación de la serie, entre McNulty un informante a causa del primer cadáver que aparece, deja claro la reflexión. El informante les explica que el muerto se reunía con su pandilla los jueves por la noche, donde organizaban una especie de timba, y siempre les acababa robando el dinero. McNulty, incrédulo, le pregunta cómo le dejaban hacerlo si lo hacía siempre. La respuesta deja claro lo que se le inculca a todo el mundo para mantener el statu quo de los poderosos: “*We got to. This is America.*”

15.3. Motivos

Si la hibridación es una característica principal de la *Quality TV*, en una serie tan poliédrica como esta, se da todavía más si cabe. Así pues, si bien defendemos que se trata principalmente de un drama trágico (hasta el propio autor parece defender dicha tesis), encontramos características muy claras del drama policial y del género negro, lo que va a hacer que los motivos que hallemos estén muy relacionados con estas modalidades temáticas.

³¹⁹ “El posicionamiento de David Simon para con su antigua profesión es de exigencia en cuanto a la responsabilidad social de este oficio (Tous Rovirosa, 2016: 107).”

³²⁰ Gus Haynes, editor del *Baltimore Sun*, es el único capaz de ver que la noticia del asesino en serie es una patraña. Se enfrenta a su director, al que le dice: “*Maybe you win the Pulitzer with this stuff, and maybe you gotta give it back*”.

En cuanto a los motivos de acción que hemos encontrado, todos ellos son coherentes con los múltiples temas que trata la serie. Hallamos, tanto en el primer como en el segundo capítulo analizado, el motivo de **la ejecución**, que en ambos casos se deben a ajuste de cuentas, algo muy común en el mundo del narcotráfico. En el primer capítulo, el ejecutado es el testigo que señala a D'Angelo como asesino en el juicio que inicia la serie, del que es absuelto. El cadáver, que aparece en el barrio a la vista de todo el mundo, sirve como ejemplo para todos aquellos que ni sigan las directrices de Avon y de Stringer. Al igual que las ejecuciones públicas, es algo que sirve para dar ejemplo al resto de la población. En el capítulo del nudo, el ejecutado es precisamente Stringer Bell, a manos de Omar y Mouzone. De hecho, su muerte se puede entender perfectamente como una ejecución según los códigos del barrio. Stringer les pregunta si es dinero (hasta entonces, todo lo ha podido solucionar con dinero) lo que necesitan.

Omar: You still don't get it, do you? This ain't about your money, bro. Your boy gave you up.

Stringer Bell: It seems that I can't say anything to change your mind then. Get on it motherfuckers!

Stringer ya había sido condenado a muerte y es ejecutado con una lluvia de balazos a manos de Omar y Mouzone.

Otro motivo que llama la atención relacionado con la muerte de Stringer Bell es el de **la traición**. Stringer muere tras la traición de su mejor amigo, Avon Barksdale. A su vez, Stringer Bell había vendido a Avon Barksdale a la policía. La traición ha sido uno de los grandes motivos más destacados en la literatura universal, en la actualidad está muy presente en el género negro³²¹. Antes de la muerte hay una escena entre Avon y Stringer, en el que ambos ven Baltimore desde las alturas, y hablan del pasado. Ambos, que ya se han traicionado mutuamente, y que recelan el uno del otro, intentan mantener las apariencias, brindan por ellos y se abrazan. Aun así, mantienen una conversación que deja intuir lo que pasa.

Stringer Bell: I'll try not to take my work so seriously.

Avon: It's just business.

³²¹ Es fácil pensar en Fredo de *El Padrino*.

Otros motivos que hemos encontrado relacionados con los temas de la serie son los del **soborno**, por parte de Stringer Bell al Senador Davis (que será lo que desencadenará su muerte); el del **gato y el ratón**, que en el caso de *The Wire* resulta muy curioso, ya que no sigue el esquema clásico de un criminal ocultándose de la justicia, sino que aquí los criminales actúan con impunidad y es el propio sistema el que los protege³²²; y, por último, la **emboscada** que le tienden Omar y Mouzone a Stringer Bell al final del segundo episodio analizado, gracias a la cual podrán matarlo. Llama la atención también, al margen del género negro, el motivo que cierra la serie, que es el de **la vuelta a casa**, relacionado con el personaje de McNulty, ya fuera de la policía y que vuelve a Baltimore tras recoger a un indigente que tenía escondido³²³:

“Aparece una secuencia de escenas que nos muestra el final de todos los personajes de la serie. Luego vemos a un McNulty pensativo que vuelve al coche y le dice al indigente: “vamos a casa”. McNulty ha vivido una gran odisea, un viaje que le ha transformado por dentro y que le ha devuelto a su hogar (...). Parece que sí hay redención, y esta consiste en una vuelta a casa donde no le espera Penélope. La serie se despide con un McNulty más tranquilo, sosegado, contemplativo (Figero Espadas, 2016: 103).”

Aunque normalmente se trata de un tema, aquí, por su carácter episódico sin mayor relación en la trama, creemos adecuado considerar a la vuelta al hogar como un motivo de acción.

La serie se inicia con un motivo simbólico como es la **sangre**. Como ya hemos explicado, en la primera escena vemos un charco de sangre impregnando el suelo del barrio, dejando muy claro lo que allí pasa. La sangre, uno de los símbolos más presentes a lo largo de la historia, así como en las series que hemos analizado, sinónimo de vida y de muerte.

En cuanto a los motivos alegóricos vemos uno que también aparece con reiteración, como son **los billetes**, que representan la avidez de dinero de los personajes y la ambición desmesurada de poder de algunos protagonistas. En el primer capítulo, de

³²² McNulty propone esas escuchas, precisamente, para poder acabar con ellos. En el primer capítulo vemos como el asesinato de un joven en el barrio a manos de D'Angelo, sobrino de Avon Barksdale, y con un testigo que lo señala directamente como asesino, queda impune ya que, en el juicio, las malas artes de la banda y las triquiñuelas del abogado Levy, consiguen comprar a una testigo para no reconocer a D'Angelo y hacer así que quede absuelto. Será ese testigo el que sea ejecutado a final del capítulo.

³²³ En su objetivo de hacer creer a la opinión pública de que existe un asesino en serie, recoge a un vagabundo y lo esconde él mismo. Cuando ya ha acabado todo, vuelve con él a Baltimore.

hecho, este tratamiento que se le da a los billetes es muy específico en una escena. D'Angelo, obligado por su tío y Stringer a volver a las esquinas, observa cómo los adolescentes trafican, uno le da el dinero, lo cuenta con cuidado, y se da cuenta de que es falso: '*Money is green. Does it look green?*' El dinero, además, estará presente a lo largo de los tres capítulos que analicemos. En primer lugar, con los problemas de presupuesto que tiene la policía, que será lo que lleva a McNulty a saltarse todas las normas para conseguir fondos con el objetivo de seguir con las escuchas; en segundo lugar, con el dinero que manejan los peces gordos de la ciudad, que pavonean de ello al final de la serie mirando el puerto; en tercer lugar, por todo el dinero que mueve el tráfico de drogas y que hace a los grandes gánsteres vivir en una burbuja; y, por último, como motor de la narración. El dinero es desencadenante de casi todo lo que sucede: desde Stringer y Avon comprando a testigos a DiPascuale filtrando información a las bandas para conseguir el dinero que pierde con el juego. De hecho, con Stringer acorralado por Omar y Mouzone, él intenta arreglarlo con dinero, como ha hecho siempre.

Por último, por lo que hace a los motivos caracterizadores, estos tienen mucho que ver con el barrio, y en el contraste de los dos mundos. Ropa y música hip-hop, coches enormes propios de la estética *videoclipera*, drogas, yonquis, traficantes y armas están presentes en los tres capítulos analizados. Esto se contrapone con los maletines y los trajes, que utilizan las élites, o con el lujo y el champagne que vemos al final de la serie en el hotel en el que Levy introduce a Marlo a los poderosos, y en el que el choque entre los dos mundos se ve en lo fuera de lugar que se ve Marlo trajeado y rodeado de un mundo ajeno al suyo. Vemos también policías (fotografías de crímenes, organigramas y, muy especialmente), jueces (toga, martillo, jurado popular) y periodistas (cámaras, periódicos, portadas, mesa de redacción) para caracterizar a algunos de los estamentos que disecciona la serie. Y, el elemento que vertebra el relato y que une todas las islas, los micrófonos y las escuchas. Y vemos elementos caracterizadores de dos personajes. En primer lugar, vemos a Brother Mouzone, un personaje que habla de una manera culta y que viste con una pajarita roja mientras empuña un arma y acribilla a Sringer Bell. Esto lo diferencia mucho del resto de gánsteres de la serie. Y, en segundo lugar, en la despedida de McNulty, cuando sus compañeros fingen un entierro, vemos una foto suya con un crucifijo y un par de botellas de alcohol, para reseñar su ascendencia irlandesa.

15.4. Argumentos

Aunque a priori pueda parecer complicado hablar de argumentos en una serie que trata de reflejar, de manera casi fundamental, el funcionamiento completo de una ciudad, creemos que el argumento principal de la serie es perfectamente coherente con el que Balló y Pérez llaman “**dentro del laberinto**”. *The Wire* trata sobre como las élites económicas y políticas construyen una burocracia infranqueable para mantener el statu quo, en el que hay una enorme desigualdad que les permite vivir como dioses. Si en la pesadilla kafkiana es K. el que tiene imposible adentrarse en el castillo, ya que cada vez que lo intenta “una fortaleza burocrática plena de funcionarios passius, caracteritzats per la immobilitat social. Tantes vegades com K intenti penetrar els entrellats del castell, fracassarà (...). Finalment, derrotat i cansat, torna al poble (Balló; Pérez, 1995: 253)”, aquí lo vemos con McNulty, que pese a todo es capaz de poner en marcha el plan de un sistema de escuchas para acabar con el tráfico de drogas y la criminalidad en West Baltimore. Será este empeño el que ponga fin a su carrera como detective, cuando se invente a un asesino en serie (manipulando pruebas y falseando asesinatos), para conseguir presupuesto para proseguir con las escuchas, ya que les habían retirado los fondos. Y se ve más claramente, a nuestro juicio, en el caso de Hamsterdam, donde un policía que sí que busca mejorar la vida de las personas, un idealista como Colvin, consigue empezar a solucionar la vida de la gente, pero su plan choca de frente con una burocracia que la destruye. Si K. abandona resignado el castillo, McNulty y Colvin dejan de formar parte del sistema que los destruye. “*The Wire* no nos muestra una máquina social coherente con valores e ideologías compartidas. Lo que emerge de la narración es exactamente lo contrario: una enredada maraña de burocracia y confusión con rivalidades personales y jerarquías, problemas de presupuesto y asuntos de protocolo que impiden que los diferentes departamentos trabajen juntos de manera efectiva (Fuggle, 2010: 149).”

Es, además, un aparato burocrático donde la corrupción está a la orden del día, y que impide su acceso y que la situación de los que no están en ella mejore. Levy, el abogado de los gánsteres, que tiene pleno conocimiento de esta, es capaz de manejarse en ella a las mil maravillas, y aprovecharlo en beneficio propio. Al final de la serie, de hecho, tras haber conseguido que Marlo evite la cárcel (gracias, precisamente, al conocimiento que tiene sobre la burocracia y lo débil que sabe que es el caso que tienen contra él con las escuchas), lo presenta ante los peces gordos. Le advierte respect a uno de ellos: “*That guy was born with his hand in someone else’s pocket*”. Carcetti, un político ambicioso y también corrupto, acaba como gobernador. Y los mandos intermedios de la policía que se

oponían a las escuchas, esto es, que estaban a favor de la burocracia, acaban todos ascendidos. Todo lo contrario que McNulty y Colvin³²⁴.

Además, en el segundo capítulo nos encontramos con un argumento más “clásico”, por decirlo de alguna manera. La trama del asesinato de Stringer Bell a manos de Omar Little y Brother Mouzone, que vengan los intentos de asesinato de los dos ordenados por Stringer Bell, y que va en consonancia con la línea argumental de “**La venganza**”. Al igual que en las tragedias griegas, los vengadores son personajes ambivalentes que tienen alguna razón de peso para cometer el crimen (Ballo; Pérez, 1995: 92).”

15.5. *Loci*

Empezaremos con una cita de Simon:

“Es una serie que versa sobre la Ciudad. Versa sobre la manera como estamos viviendo en Occidente el nuevo milenio, a saber, como una especie urbanita compacta que comparte una sensación de amor, de sobrecogimiento y de miedo ante lo que hemos producido no sólo en Baltimore, St. Louis o Chicago, también en Manchester, Ámsterdam o Ciudad de México. En su mejor versión, nuestras metrópolis son la suprema aspiración de la comunidad, las depositarias de los mitos y esperanzas de unas personas que se agarran a los lados de esa pirámide que es el capitalismo. En su peor versión, nuestras ciudades son recipientes de las contradicciones más oscuras y de la competencia más brutal que subyacen en la manera como convivimos, o como no conseguimos convivir (Simon, 2010: 12 – 13).”

Hemos dicho que una de las características principales de la *Quality TV* y del éxito entre la audiencia es la conexión del espectador con los protagonistas. Pues, bien, *The Wire* es una serie cuyo máximo protagonista no es un personaje (si lo hubiera, sería McNulty), sino la ciudad de Baltimore. La **ciudad**, en este caso, es un *locus* simbólico que representa todo aquello que oculta el sueño americano, todo aquello que el capitalismo no quiere reconocer. Es una jungla de asfalto, como Hammet retrató magistralmente en *Cosecha Roja*, en la que se desarrollan guerras, los fracasos se acumulan, las traiciones se repiten, y la muerte se mezcla con las vecinas que hablan entre

³²⁴ “Hacer el bien constituye casi una heroicidad, incluso una ilegalidad, como en el caso del comandante Colvin en Hamsterdam; por el contrario, hacer el bien y alimentar la rueda de la corrupción solo exige dejarse llevar, actuar por inercia u obedecer, no pensar mucho en la situación que rodea los diferentes momentos vitales y los diferentes dilemas, banalizarlos (Martínez Lucena; Cigüela Sola, 2016: 24).”

ellas fuera de casa y los niños que juegan con la peonza en la calle. Recordemos lo que hemos dicho al hablar de la sangre. La escena que abre la serie es un charco de sangre sobre el asfalto, una metáfora de lo que la ciudad representa.



Sangre sobre el asfalto en la primera escena (1X01). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/the-wire/season-1/episode-1>

La ciudad, un *locus* fundamental³²⁵, es retratada magistralmente en *The Wire*, con Baltimore como ejemplo, en la mejor disección que ha hecho cualquier narración en las últimas décadas, y quizás una de los mejores a lo largo de la historia. Se retratan los grandes estamentos de la ciudad (policía, puerto, ayuntamiento, educación, medios de comunicación y traficantes), sus conexiones entre sí y cómo el funcionamiento de estas afecta a sus ciudadanos³²⁶. La ciudad de Baltimore es, como hemos dicho, un ejemplo de las ciudades postindustriales de todo el mundo (Manchester o Ámsterdam) en las democracias avanzadas y en las sociedades más prosperas.

Más allá de Baltimore como ciudad, debemos hablar concretamente de la zona en la que se concentra esta desigualdad. West Baltimore, **el barrio**, donde se concentra la

³²⁵ Su importancia es enorme en Occidente gracias a la tradición judeocristiana, con el ejemplo de la destrucción de Sodoma y Gomorra, y a la grecolatina, con el ejemplo *La República* de Platón (Seigneuret, 1988: 258 – 259).

³²⁶ “*The Wire* está consagrada a desgranar la ciudad de Baltimore en distintos aspectos en cada una de sus cinco temporadas (...). Baltimore se llena aquí de determinismo social y de la imposibilidad de desprenderse del contexto, que parece impregnarse en los pies de personajes como si se tratase de oscura brea (Cristósomo, 2016: 67).”

criminalidad y donde se trafica en las esquinas, es el símbolo de todo lo que quiere denunciar la serie. Consideramos también al barrio como un *locus* simbólico, donde incluso el tratamiento visual que se le da en la serie remarca de manera muy clara ese simbolismo. Las estatuas de una niña con un libro y un niño jugando es todo aquello a lo que los niños y los adolescentes que viven allí no podrán tener por su condición de niños de barrio. Ese barrio que el propio Simon ya había retratado en *The Corner*, que retratan en Estados Unidos autores como Spike Lee, que retrató el cine quinqueni en la España de los ochenta, o que se retrata magistralmente en *Ciudad de Dios* (F. Meireles, 2002), en el que habitan los olvidados con los que trabajó Buñuel, y que simboliza todo lo bueno y todo lo malo el proyecto de *Hamsterdam*, al que ciudadanos marginales de todo el mundo y trabajadores sociales que luchan por mejorar sus condiciones seguro que pueden reconocer. “Quienes viven en los muchos *Hamsterdams* actuales, sea la Mina barcelonesa, los *slams* en Mumbay o los campos de refugiados sirios saben muy bien el significado político, el abandono, que está escrito en sus esquinas (Cigüela Sola, 2016: 172).”



Al acabar la serie todo sigue igual en West Baltimore (5X10). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/the-wire/season-5/episode-10>

El otro *locus* simbólico que nos parece reseñable, y que guarda relación directa con el barrio y con *Hamsterdam*, en esta ocasión con una visión positiva, es **el ring de boxeo** (otro *locus* recurrente). Cutty, un antiguo soldado de la banda de Barksdale que vuelve al barrio tras pasar una larga temporada en la cárcel, monta un gimnasio de boxeo para alejarse de la mala vida y darles una alternativa a los niños del barrio. En el capítulo

analizado del nudo, vemos los problemas de financiación de Cutty (problemas que soluciona de un plumazo Avon Barksdale), y cómo con el boxeo es capaz de motivar a los niños, de alejarles de la calle y de darles una alternativa que hasta entonces no existía. Hacia el final del capítulo, vemos a los chavales compitiendo entre ellos, y cómo Cutty se muestra orgulloso. El ring de boxeo es un lugar de nobleza, en el que los chicos, provistos con las mismas armas, luchan de manera valerosa y respetuosa, todo lo que no tienen en la calle, y se alejan de un mal camino que, hasta la fecha, parecía el único que podían tomar.

En el final de la serie hallamos otro motivo simbólico, el de la **carretera**. McNulty vuelve a casa y observa desde allí el skyline de Baltimore. Así, el personaje con mayor peso está en esa carretera que simboliza tanto lo que ha vivido como lo que tiene por vivir, y observa a la ciudad, que es la verdadera protagonista, y en la que todo sigue igual.

Los motivos caracterizadores también son muy numerosos, así que hemos seleccionado los más destacados: la comisaria, la sala de interrogatorios, el juzgado, la redacción y la cárcel.

15.6. Personajes y figuras

Como ya apuntábamos antes, el personaje principal de la serie es la ciudad de Baltimore, aunque si tuviésemos que escoger a un protagonista, este sería McNulty. Es, además, el que tiene una presencia más destacada en los capítulos que hemos analizado. Con McNulty se pone en marcha la serie y con McNulty se cierra, y aunque Baltimore siga igual, él ya no es el mismo. McNulty, es un detective que rompe con la figura del detective brillante y atormentado (aunque tenga sus problemas personales y problemas con el alcohol), y en cuya manera de actuar nos podríamos ver todos reflejados. No es alguien con una inteligencia superior al resto de la humanidad como los detectives sherlockianos, ni un detective propio del género negro clásico. Es alguien que se toma su trabajo en serio, como cualquier profesión. Lucha por hacer su trabajo lo mejor posible, y por eso pone en marcha un sistema de escuchas que se parte la cara por sacar adelante, haciendo cosas de dudosa moralidad como falsear pruebas y manipular a la prensa para fabricar un asesino en serie que no existe. Alguien cuyos problemas son comunes al resto de la humanidad: divorcios, problemas sentimentales, adicciones, mala relación con los jefes, etc. Se trata de un **personaje tipo** que, sin embargo, en el estatuto heroico del personaje, encontramos rasgos tanto de **héroe líder** como de **antihéroe**. Hemos explicado que, generalmente, el personaje tipo, ese personaje que intenta representar al ser humano

con toda la complejidad posible, suele ser un antihéroe, ya que el antihéroe es ese personaje con el que el espectador se reconoce de tú a tú. En el caso de McNulty, como ya hemos dicho, ese reconocimiento se da. Pero también encontramos en él a un héroe líder, capaz de poner en marcha un programa de escuchas contra viento y marea, capaz de rebelarse ante la burocracia y ante la jerarquía³²⁷, de enfrentarse a un mafioso al que todos temen como Stringer Bell al iniciarse la serie (*'nicely done'*, le dice irónicamente cuando absuelven a D'Angelo) capaz de hacer lo que sea para desarrollar su trabajo³²⁸.

El otro personaje que tiene mayor presencia en los capítulos analizados es Stringer Bell, cuyo asesinato cierra el episodio analizado del nudo. Es un gánster trajeado, frío y analítico, muy centrado en el negocio (de hecho, da el perfil de hombre de negocios) y capaz de tomar cualquier decisión para que el negocio funcione y para mantener su reputación en la calle. Se trata de un **personaje tipo** que rompe los esquemas del resto de gánsteres que aparecen en la serie (Avon y Marlo). Es alguien cuya presencia intimida, como se ve en el primer capítulo (McNulty le dice al juez que Stringer estaba aterrorizando a los testigos en el juzgado), que le dice a D'Angelo, después de darle una paliza a un yonqui por intentar engañarles, que fue débil (*"It's the message, Dee. We can't show any weakness"*); y que vemos como la única persona que le ha llevado la contraria en ese primer capítulo acaba con una bala en la cabeza. En el segundo episodio, lleva este perfil de hombre de negocios si cabe más allá. Encontramos un Stringer que poco a poco quiere salir del negocio y pone en marcha una inmobiliaria, con la que está sobornando al Senador Davis para que le consiga contratos. Stringer conoce gracias a Levy que Davis se ha aprovechado de él. Esto hace que Stringer pierda los papeles y le pida a un hombre de Avon que lo mate. Avon, que escucha la conversación, le dice no puede matar a un

³²⁷ Su superior Daniels, a quien obligan a iniciar el operativo para atrapar a la banda de Barksdale, dice que no quiere ni micros ni escuchas. *"Then you don't do it at all"*, le responde McNulty. Daniels tira de jerarquía: *"Chain of command. That's how we do things here"*. McNulty es de los pocos individuos que se rebela contra dicha jerarquía propia de la burocracia.

³²⁸ Al final de la serie, los cargos policiales y el alcalde conocen que McNulty ha falseado pruebas y se ha puesto en contacto con los medios de comunicación para hacer creer que existe un asesino en serie. Todos se encuentran en una encrucijada cuando aparece la solución perfecta. Un mendigo con problemas psicológicos asesina a otro par de vagabundos imitando los "crímenes" del supuesto asesino en serie, y le intentan cargar a él todos los asesinatos para evitar dar explicaciones. Hablan con McNulty para que él también aparezca en la rueda de prensa y apoye que le carguen todos los asesinatos. Vemos aquí cómo se mueve por lo que él cree que es correcto y se planta: *"I know what I've done. And I know what I'm responsible for. But I'm not doing this"*.

político tan importante y que lo tiene que solucionar él: “*Now you’re a fucking businessman. You’d wanna handle it like that. The shit is on you.*” Esto es lo que provocará que Stringer traicione a Avon.

Al igual que los motivos, estos tienen mucho que ver con los géneros que hibrida la serie. Encontramos, particularmente, figuras propias del género negro.

La figura de **los traidores** la vemos en los personajes de Avon y Stringer, con una traición doble y cruzada. Cuando hablábamos del motivo de la traición hablábamos de la conversación que mantenían los dos tras traicionarse y antes del asesinato de Stringer. Según Frenzel, “el traidor disimula sus verdaderas intenciones frente a aquellos a los que traiciona, procede con doblez, lleva una máscara. Para despertar la confianza en su víctima desprevenida tiene que aparentar honradez, buena voluntad, fidelidad y propiedades positivas parecidas (Frenzel, 1980: 360).” La conversación muestra como ambos encajan perfectamente en esta figura tan característica del género negro.

Vemos otras dos figuras que guardan relación entre sí. Una es la del **soplón** y otra la del **infiltrado**. En el primer capítulo, vemos a Bubbles, un joven drogadicto, destrozado tras la paliza a su mejor amigo, que se debate en el hospital entre la vida y la muerte, por parte de la banda de Barksdale. Se pone en contacto con Greggs, agente compañera de McNulty, a quien conoce, le pregunta si sigue trabajando en narcóticos y le dice: “*I got something for you*”. En ese mismo primer capítulo, en la primera escena, vemos a McNulty hablando con un joven en la escena del asesinato del primer cadáver que aparece en la serie. En la siguiente escena, en el juicio, McNulty le explica a otro agente que un informante le ha dado el nombre del asesino. Entre los capítulos analizados, encontramos en el tercero la figura del topo, que podría considerarse el lado inverso a la figura del soplón. Aquí nos encontramos a Gary DiPasquale, un trabajador de los juzgados que es ludópata y que pasa información a Marlo por dinero. Leslie, compañero y amigo de McNulty, le dirá que saben todo y que tiene que darles ahora toda la información que sepa para poder salir de la situación en la que se encuentra.

Además de estas, encontramos las figuras **del self-made man**, Carcetti; el **político corrupto**, el Senador Davis; el **aliado del Diablo**, el abogado Levy; el **detective (alcohólico)**, del que ya hemos visto como McNulty se aleja del estereotipo; e, incluso, como aparece un **asesino en serie** que en realidad no existe.

15.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *The Target*

Fecha de estreno: 02/06/2002

Temas

- Tema principal: La desigualdad en la sociedad
- Temas secundarios: El tráfico de drogas; La identidad nacional; El destino inexorable; La burocracia inflexible

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El veredicto; La ejecución
 - Alegóricos: Los billetes verdes
 - Simbólicos: La sangre
2. Motivos caracterizadores: La ropa hip-hop; Música hip-hop; Coches de alta gama; Los trajes; Las jeringuillas; La droga; Los policías; Los traficantes; El sistema de escuchas; Las armas
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- Dentro del laberinto – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: Baltimore; El barrio (los bajos fondos)
- Alegóricos:
- Caracterizadores: El juzgado; La comisaría; La sala de interrogatorios

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - James McNulty: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - James McNulty: Héroe líder / Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - James McNulty: El detective alcohólico
 - Burc Moreland: El detective alcohólico
 - ‘Bubbles’: El soplón

II. Nudo

Capítulo: 3X11 – *Middle Ground*

Fecha de estreno: 12/12/2004

Temas

- Tema principal: La desigualdad en la sociedad
- Temas secundarios: El tráfico de drogas; La burocracia inflexible; La ambición desmesurada de poder; El destino inexorable; El poder de los medios de comunicación; La corrupción del sistema

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La traición; El gato y el ratón; La emboscada; La ejecución
 - Alegóricos: El dinero
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: El sistema de escuchas; La pajarita roja; Las armas; La ropa hip-hop; Música hip-hop; Coches de alta gama; Los trajes; Las jeringuillas; La droga; Los policías; Los traficantes
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- Dentro del laberinto – Argumento principal
- La venganza – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: El ring de boxeo; Baltimore; El barrio (los bajos fondos)
- Alegóricos:
- Caracterizador: La comisaría

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - James McNulty: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - James McNulty: Antihéroe / Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Stringer Bell: El traidor
 - Avon Barksdale: El traidor

III. Desenlace

Capítulo: 5X10 – -30-

Fecha de estreno: 09/03/2008

Temas

- Tema principal: La desigualdad en la sociedad
- Temas secundarios: El tráfico de drogas; El poder de los medios de comunicación; El papel de la prensa; La burocracia inflexible; El destino inexorable; El ansia de poder

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El soborno; La vuelta a casa
 - Alegóricos: El dinero
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: El sistema de escucha; Las armas; La ropa hip-hop; Música hip-hop; Coches de alta gama; Los trajes; Las jeringuillas; La droga; Los policías; Los traficantes; El champagne; Las vírgenes, el crucifijo y la botella de güisqui

3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- Dentro del laberinto – Argumento principal

Loci

- Simbólicos: Baltimore; El barrio (los bajos fondos); La carretera
- Alegóricos:
- Caracterizadores: La cárcel; La redacción; La comisaría; El juzgado

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - James McNulty: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - James McNulty: Héroe líder / Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - McNulty: El detective / El padre ausente
 - Carcetti: El trepa / El ambicioso / El político corrupto
 - Gary DiPasquale: El topo / El jugador
 - Levy: El aliado del Diablo
 - El méndigo detenido: El méndigo / El loco / El cabeza de turco
 - El asesino en serie

16. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *DEXTER*: HUYENDO DEL OSCURO PASAJERO

Muestra

- Introducción: 1X01 – *Dexter*
- Nudo: 3X11 – *The Getaway*
- Desenlace: 8X12 – *Remember the monsters?*

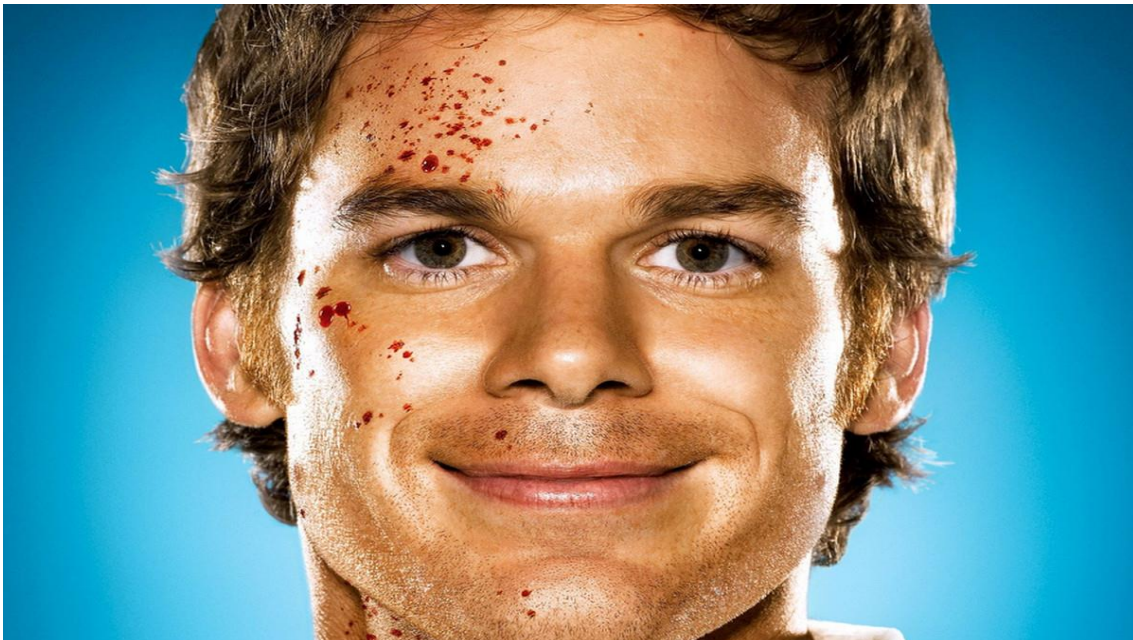


Imagen extraída de <https://www.theverge.com/2013/10/28/5038824/dexter-returning-to-netflix-october-31>

16.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Dexter*

Género: Series sobre asesinos en serie

Canal o plataforma de emisión: *Showtime*

Años de emisión: 2006 - 2013

Temporadas: 8

Capítulos emitidos: 96

Creador: James Manor Jr.

Personajes principales: Dexter Morgan (Michael C. Hall); Debra Morgan; (Jennifer Carpenter); Harry Morgan (James Remar); Ángel Batista (David Zayas); María LaGuerta (Lauren Vélez); Joe Quinn (Desmond Harrington); Vince Masuka (C. S. Lee); Rita Bennet (Julie Benz); James Doakes (Erik King); Arthur Mitchell “Trinity” (John Lithgow).

Sinopsis: Un forense que trabaja analizando la sangre en la escena del crimen para la policía de Miami oculta una doble vida que nadie conoce: es un asesino en serie. Sin embargo, se rige por el código que su padre adoptivo le dio, con el cual puede protegerse de ser descubierto y utilizar sus instintos asesinos para acabar con aquellos criminales que han escapado de la justicia.

16.2. Temas

El tema principal de la serie, así como su argumento, gira en torno al destino y en la manera en que el protagonista se enfrenta a él. Podríamos decir, que el tema de Dexter es el dilema del protagonista entre asumir o rebelarse ante **un destino** que parece **inexorable**, como se ve especialmente en los episodios analizados del nudo y del desenlace. De hecho, tanto el inicio de la serie como su final están conectados por la decisión de Dexter de asumir su destino. Eso sí, con una diferencia fundamental: al principio, Dexter acepta su destino sin más, y hasta se siente cómodo con él. Al final, y tras explorar su lado humano, tras intentar rebelarse contra su oscuro pasajero, es consciente de todas las consecuencias que sus actos han conllevado (principalmente, la muerte de su esposa y de su hermana), y asume, como un castigo, que su destino es el que es, y que su oscuro pasajero (que con una mirada perdida creemos intuir) es el que está al mando.

Tras un episodio piloto en el que vemos en varias analepsis con Harry, su padrastro, cómo su naturaleza asesina es innata a él y cómo Harry se enfrenta a ella, aceptándola y haciendo que se acepte, llegamos a un Dexter adulto que, cuanto menos, parece aceptarse tal y como es, disfrutar de una vida en la que no puede sentir nada pero es capaz de fingirlo, y en la que da rienda suelta a su instinto asesino matando criminales. Ya en la primera escena lo vemos matando a la que será su primera víctima, Mike Donovan, alguien que cómo él lleva a una doble vida. Es un Dexter que entiende su naturaleza. Aunque todavía no sabemos por qué, sí queda claro que le pasó algo de pequeño que le hace ser como es. Asume su destino.

En el último episodio de la cuarta temporada, quizás el mejor de la serie, la evolución del personaje es evidente, y eso se refleja además en cómo cambia la manera de abordar el destino. En un Dexter humano conviven su oscuro pasajero con un padre de familia capaz de amar y a quien le importan los suyos, una dicotomía que queda perfectamente resumida en uno de sus monólogos internos: *“How’s that I can kill people and feel no regret but disappointing Rita makes me feel like the scum of the Earth?”* El

asesino en serie al que se enfrenta en esta temporada, Trinity, es alguien como él, que también vive una doble vida con su familia. Enfrentarse a Trinity es enfrentarse al sueño de cambiar³²⁹. Sigue llevando una doble vida, pero existe una diferencia fundamental: en el primer capítulo esta vida es fingida, ahora es real. Existen dos Dexter enfrentados cuya existencia parece ser imposible de conciliar, tal como el código de Harry, del que hablaremos más adelante, preveía. Cuando al final del capítulo Harry ve a su esposa fallecida, es consciente de golpe de todo lo que su oscuro pasajero provoca: “*This is fate*”. En el último capítulo de la serie, sin embargo, Dexter sigue teniendo esperanzas de vivir una vida normal con su hijo Harrison y su nueva pareja, Hannah, otra asesina en serie en proceso de rehabilitación. Pese a todo, es un Dexter más maduro y reacio, ya no es ese “*kid with a knife*”, como lo califica Trinity, consciente plenamente de todo el mal que ha causado. La muerte de su hermana Debra, de la que indirectamente es responsable, ya que es causada por el último asesino en serie con el que se enfrenta, Saxon, lo convence definitivamente de que jamás vivirá una vida feliz y tranquila: “*I destroy everyone I love*”. Finalmente, decide asumir fingir su muerte y asumir su destino.

La serie, además, tiene otros temas secundarios recurrentes. El primero, y más evidente, relacionado con los crímenes de Dexter y el código de Harry, es el de **la lucha entre el bien y el mal**. El instinto asesino de Dexter se utiliza para matar a otros criminales que por distintas razones han escapado de la justicia, lo que convierte a Dexter un personaje que combina dos valores antitéticos como los del *official hero* y el del *outlaw hero* (Tous, 2010: 85), lo que resulta clave para su éxito (Tous, 2010: 90). La serie, por tanto, podría incluso leerse como una reflexión sobre la cadena de muerte en Estados Unidos, y deja en el aire una serie de interrogantes incómodos: ¿es justo acabar con la vida de asesinos que viven en libertad? ¿nos sentimos cómodos viendo como Dexter acaba con ellos? ¿es Dexter mejor que ellos? El camino por el cual Dexter se descubre a sí mismo es el mismo camino que recorreremos con él. El código de Harry es, además, una ley no escrita que sirve para que Dexter puede llevar una doble vida, y en la que se asegura que el lado criminal de Dexter solo perjudique a otros asesinos que no han sido atrapados. La lucha entre el bien y el mal es doble: por un lado, la que se da en el interior del

³²⁹ Cuando ve cómo la policía se lleva a su familia tras conocer que Trinity era un asesino en serie, Dexter imagina a su familia al conocer su secreto. A su lado, su padre Harry, con el que habla en su imaginación, y que representa el lado cabal que le dice que no puede escapar de su naturaleza, le dice: “*This is their future, Dexter*”.

personaje; y, por el otro, la que se da en las calles, en la que Dexter, da un giro a este tipo de tema al representar el bien, aunque se trate de un asesino en serie, ya que se sitúa moralmente por encima del resto de antagonistas.

Un tema secundario con una fuerte conexión con el destino, y que se ve con claridad en los dos últimos capítulos analizados, es el del **remordimiento por el mal causado**, las consecuencias que nuestros actos acarrearán. En *Dexter* se da la circunstancia de que es él quién provoca verse en esta situación. Tanto en el final de la cuarta temporada como en el final de la serie, Dexter quiere ser feliz e intentar una nueva vida en la que su oscuro pasajero no esté presente. Sin embargo, todo su pasado criminal se revuelve en su contra con las muertes de su esposa y su hermana, a manos (indirectamente en el caso de Debra) de otros psicópatas como él, a los que él mismo ha atraído. Es esa responsabilidad la que le hace fingir su muerte y vivir como un ermitaño.

El otro tema secundario que aparece en los tres capítulos, y sobre el que profundizaremos más cuando veamos la figura del doble, es de **la dualidad interior**, que no solo se encuentra presente en Dexter, sino también en Trinity.

Cabe mencionar también un tema secundario del segundo capítulo, y recurrente en la *Quality TV*: **la denuncia al sueño americano**. Trinity y Dexter viven vidas plácidas, con familias en apariencia perfecta, con buenos trabajos que les permiten vivir holgadamente, y desprendiendo una imagen de felicidad incorruptible. Toda esa fachada esconde a dos monstruos que han acabado con decenas de vidas y que, de una manera u otra, destrozan también la vida de sus allegados. Este tema se detecta de manera muy explícita en dos escenas que se anteponen. En la primera, vemos a Trinity llegar a su casa sabiendo que Dexter o la policía van a detenerlo, y que sus crímenes van a salir a la luz: amenaza a su familia, les roba las joyas y se enfrenta a su hijo. Cuando se va, accede a su ordenador portátil en el que tiene de fondo de pantalla una imagen de la misma familia feliz. En la segunda, vemos una escena en que Dexter está con su esposa y su hijo Harrison despidiendo a sus hijastros, que se van con sus abuelos a *Eurodisney*. Todos sonríen y se despiden. Incluso la iluminación los hace parecer la familia perfecta. Pocas escenas después, cuando la policía entra a casa de Trinity y su familia se va con la policía, Dexter imagina a esa misma familia destrozada. Estas escenas contraponen de manera muy clara lo que el sueño americano representa y lo que esconde.

16.3. Motivos

Por lo visto en los capítulos analizados, *Dexter* es una serie en la que hay una gran presencia de motivos temáticos, de entre los cuales hemos hecho una selección de la cual desgranaremos aquellos que a nuestro juicio son los más importantes.

El motivo de acción del **asesinato ritual** es uno de los más reconocibles de la serie. Está ligado a la figura del asesino en serie, y lo podemos encontrar en los dos primeros capítulos analizados. El ritual de Dexter, que se inicia siguiendo fielmente el código de Harry, se reproduce ya en el primer episodio para que el espectador lo conozca: investiga a las posibles víctimas, se asegura al cien por cien de su culpabilidad, los espía para conocer sus rutinas, los captura de noche de manera inesperada durmiéndoles a través de una jeringuilla, prepara un lugar para asesinarlos con plástico transparente para no dejar huellas y con fotografías de las personas a las que sus futuras víctimas han asesinado y los asesina tras decirles lo miserables que son. A continuación, arroja su cadáver al mar en su barco y vuelve a casa, ya amaneciendo, para ser el vecino de al lado. Además, y como veremos posteriormente, Trinity también sigue un ritual. Se trata de un motivo clásico del cine policíaco en el que aparecen asesinos en serie, como *Seven* (D. Fincher, 1999), y que tradicionalmente tiene una gran fuerza simbólica y una conexión muy fuerte con la religión y la espiritualidad, ya que, “en su esencia, todo rito simboliza y reproduce la creación (Cirlot, 1997: 389).”



El ritual de Dexter (1X01). Imagen extraída de <https://www.popoptiq.com/greatest-tv-pilots-dexter-an-effortlessly-confident-and-assured-debut/>

Ligado muy estrechamente con el ritual, otro motivo recurrente en Dexter es el del **sacrificio**, que está presente en los tres capítulos analizados. En primer lugar, y lo que resulta más evidente desde el principio de la serie, es que Dexter sacrifica a sus víctimas. El código de Harry le sirve para encontrar personas con las cuales saciar su sed de sangre y alimentar a su oscuro pasajero: es decir, las sacrifica en su favor y en pro del código que le sirve su padrastro, que le hace un bien a la humanidad. Aquellos a quienes mata son escoria que, según sus valores morales, merece ser sacrificada. Aun así, el mayor sacrificio que vemos en la serie es el de Rita, que muere asesinada por Trinity en el final de la cuarta temporada. Aquí, se trata de una víctima inocente, una madre y esposa ideal, cuyo sacrificio provoca que Dexter asuma su destino. Al final de la serie, y en un concepto diferente del sacrificio, Dexter sacrifica a su hermana, en un acto de humanidad, y evita que se quede en estado vegetal³³⁰, ya que es algo que ella no soportaría³³¹. Además, sacrifica sus últimas esperanzas para ser feliz dejando a su pareja, Hannah y a su hijo, Harrison, que huyan a Argentina sin él, teniendo esto una relación directa con la idea de que el sacrificio es sufrimiento (Cirlot, 1997: 395). En los otros casos, hablamos de un sentido inverso del sacrificio, cuando no se ofrecen las víctimas a un Dios como motivo de humildad y sumisión, sino como acto de vanidad, tal como hizo Agamenón con Ifigenia (Chevalier; Gheerbrant: 1986: 904).

Otro de los motivos principales, quizás el más reconocible en la serie, es el de **la manifestación del subconsciente**, que aquí vemos en el segundo episodio. Son esos momentos en que Dexter habla con Harry, que representa a su consciencia y, por tanto, aquello que solo mediante la presencia de su padrastro se atreve a expresar. Harry expresa, principalmente, la imposibilidad que tiene Dexter para escapar a su destino, que es aquello que, por mucho que actúe como si fuera posible, sabe en el fondo que no es así. Por ejemplo, lo vemos cuando Harry le dice que el futuro de su familia es el mismo que el de la familia de Trinity.

Aunque se observa con mayor claridad al final del segundo episodio analizado, también lo encontramos en el último capítulo de la serie, y se repite al final de las temporadas. Hablamos del **duelo final**, en el que se enfrentan Dexter y el antagonista.

³³⁰ Ha sido disparada por Saxon, el último psicópata con el que se enfrenta Dexter, y una complicación en el postoperatorio hace que haya estado varios minutos sin recibir oxígeno, por lo que de sobrevivir quedaría en estado vegetal.

³³¹ *"I would change everything if I could. I'm sorry, I'm sorry, I'm sorry... I can't leave you like this, I'm your big brother."*

Aunque es el algo que no vemos en el primer capítulo, sí que sabemos a través de los *flashbacks* del segundo capítulo analizado que el Asesino del Hielo, el que reta a Dexter, es su hermano sanguíneo, que sí sabe quién es Dexter, lo que refuerza esta conexión con la tragedia, así como el poder de la figura. Es **el enfrentamiento entre hermanos**, entre Dexter y Brian Moser, y que acabará con la muerte de Brian a manos de Dexter. Es un con una importancia muy grande en la tradición judeocristiana, y que recuerda a otra historia sangrienta, uno de los relatos más memorables del Génesis, el de Caín y Abel, narra como el odio entre los hijos de Adán y Eva apartaba al hombre del camino de Dios, y como el fratricidio es uno de los peores crímenes posibles (Frenzel, 1980: 147).

Otros motivos de acción que hemos visto en los capítulos analizados sin tener esta recurrencia son el de **la caza**, que forma parte del ritual de Dexter para atrapar a una víctima, en la noche de Miami; **la llamada a la aventura**, con el reto que le lanza al final del primer episodio el asesino del hielo, que Dexter acepta encantado; **el conflicto entre padre e hijo**, que apunta el primer capítulo, es muy evidente en el segundo, y nos encontramos en un final de serie en el que Harry ni aparece; y el del **gato y el ratón**, en la persecución del agente Elway a Hanna en el último capítulo.

Por lo que hace a los motivos alegóricos, el principal, que encontramos a lo largo de la serie es el de la **oscuridad**, conectada de manera directa con el *locus* de la noche, y que representa además (el oscuro pasajero) el instinto asesino de Dexter. El dualismo luz-tinieblas (Cirlot, 1997: 344) es el que representa las dos caras de Dexter. De hecho, en el final del segundo episodio, queda claro cuando Dexter y su oscuro pasajero matan de noche a Trinity y vuelve a su hogar, donde es esposo y padre de familia, ya amaneciendo. El otro motivo alegórico que hemos encontrado en los análisis es el de la **Trinidad**, presente en el segundo capítulo. Arthur Miller, un hombre de fuertes convicciones religiosas, es Trinity, o el asesino de la Trinidad, un símbolo que en el cristianismo pueden representar varios objetos (la paloma o el triángulo equilátero) y que representa un solo Dios en tres personas: el padre, el hijo y el espíritu santo (Chevalier; Gheebat, 1986: 1025). Más allá de la connotación religiosa, el apodo hace referencia a los ciclos de tres asesinatos que Trinity repite en distintas ciudades.

El simbolismo del epílogo al final del cuarto capítulo hace que debamos hablar del **agua**, más allá del mar, como motivo simbólico en la narración. Dexter encuentra el cadáver de su esposa desangrada en la nevera, mezclando así el *leitmotiv* de la serie con otro símbolo de vida y muerte como el agua. Se trata, como decíamos, de una escena de

un fuerte poder simbólico, que refuerza aún más la fe de Trinity, cuyo nombre se asocia con un símbolo del catolicismo. La escena puede tener decenas de lecturas relacionadas con el bautismo, con el renacimiento o con el paso entre la vida y la muerte (Cirlot, 1997: 55).

El otro motivo simbólico que encontramos que, aunque solo aparece en una escena tiene mucho poder, ya que es la (casi) final, es la **tempestad**, un motivo muy destacado en el cine (y el audiovisual) que ya teníamos presente en *La Odisea* (Thouvenel, 2016: 209), y que, como el ritual o el sacrificio, tiene también un carácter sagrado (Cirlot, 1997: 430). Dexter, cuyos sueños han sido arrasados como la tempestad lo hace con Miami, se adentra en el mar a ser engullido por ella, y la utilizará para fingir su muerte. Si la tempestad es símbolo de la cólera de Dios (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 983), podríamos interpretar que el Dexter que sucumbe a ella está sucumbiendo a su destino.

Los motivos caracterizadores más destacados son aquellos que tienen que ver con la modalidad temática con la que tratamos: series sobre asesinos en serie. En Dexter, el motivo caracterizador más evidente es el que tiene que ver con sus crímenes: la jeringuilla con la que logra atrapar a sus víctimas, que dan una idea de su carácter metódico, y los elementos que forman parte del ritual para asesinarlos: la camilla y el celofán con el que los inmoviliza, y el cuchillo que les clava para matarlos, que inciden en esa idea de carácter metódico y perfeccionista, y las fotografías que les enseña antes de morir de otras personas a las que han asesinado, por las que justifica lo que va a hacer. Además de Dexter, tanto el Asesino del Hielo como Trinity cuentan con herramientas que caracterizan su psicopatía: en el caso del Asesino del Hielo, el camión refrigerador donde mata a sus víctimas, y en el de Trinity el martillo, con el que comete sus crímenes.

Además, los motivos caracterizadores que hemos hallado en la serie, y que son recurrentes, tienen que ver con el género y con las investigaciones policiales: los cadáveres, los detectives y las imágenes de los crímenes.

En Dexter hay un *leitmotiv* recurrente en los capítulos analizados, así como a lo largo de la serie: **la sangre**. Presente en los carteles promocionales y en los códigos iniciales, la sangre es, dicho de una manera muy poética, la vida de Dexter. Trabaja como forense analizando sangre, se lleva la sangre como recuerdo de sus víctimas una gota de sangre, que almacena en un lugar secreto para recordar a todas sus víctimas, y su oscuro pasajero nació al presenciar el sangriento asesinato de su madre. La sangre, así como el mar, es vida y es muerte. La sangre es, dicho de manera bíblica, la vida (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 909) y es símbolo del sacrificio cuando es derramada. “Su

característico color rojo, además, le transmite el carácter pasional (Cirlot, 1997: 399).” Ambos aspectos están íntimamente relacionados con Dexter: por un lado, hemos visto hace unas líneas como el sacrificio es uno de los motivos de la serie, asociados al protagonista; por el otro, esta pasión es la que mueve a la verdadera naturaleza de Dexter.

16.4. Argumentos

En los tres capítulos hay otros asesinos en serie (un esquema que se repite a lo largo de la serie, con diferentes adversarios a lo largo de las temporadas) a los que Dexter debe enfrentarse. El análisis de un capítulo inicial y de dos finales nos permite ver bien como este esquema se inicia y se acaba. En todos los casos, se trata de presencias malignas cuya llegada pone en peligro a la comunidad. Este argumento, que suele ser propio del terror, es al que Balló y Pérez llaman el de “**el intruso destructor**”, y cuyo ejemplo más representativo es el de Drácula, y cuyo resumen argumental guarda muchas similitudes con el de las temporadas de *Dexter*:

“Dràcula de Bram Stoker forneix un model estimable del relat a propòsit del *cicle del maligne*, un esquema perfectament aplicable a les variants de l'intrús destructor. Ens trobem en primer lloc amb una *comunitat plàcida* però amb contradiccions (...). La *visita agressora* de l'intrús estranger provoca una cadena de destruccions que porten la comunitat a una crisi però també a una *cohesió* posterior, generant un determinat *heroisme*, en aquest cas encapçalat per Van Helsing, cara oposada del monstre, batallador contra ell fins al final. La novel·la acaba amb l'arraconament i persecució de l'intrús, i la seva *destrucció* després del *sacrifici* d'algunes víctimes expiatòries (Balló; Pérez, 1995: 77).”

En el primer capítulo analizado, vemos como la comunidad, que es la ciudad de Miami (lejos, eso sí, del idílico pueblo de Whitby, en la campiña inglesa), es amenazada por los asesinatos de varias prostitutas obra de un asesino en serie. Por esos crímenes, Dexter, otro asesino en serie, empieza a interesarse de una manera profesional, como si su trabajo fuese un arte (“*the killer is an artist*”), y es él mismo quien ayuda a Debra a investigarlo. Al final del capítulo, Dexter, es claramente retado por su adversario, con un guante que recoge con placer³³²: “*I suppose I should be upset, even feel violated, but I’m not. In fact, I think is like a friendly message. I wanna play.*” Precisamente, en un *flashback* del episodio analizado del nudo de la serie veremos como el denominado

³³² Primero le arroja la cabeza de un cadáver a su coche en marcha y al volver a casa encuentra la reproducción de uno de sus asesinatos dentro de la nevera.

Asesino del Hielo era el hermano de sangre de Dexter, como estuvo a punto de asesinar a Debra, y como finalmente Dexter lo acabó matando.

Si en este caso las similitudes son obvias, lo resultan mucho más en el segundo capítulo analizado, en el que el adversario de Dexter es Trinity, el alter ego de Arthur Michell, un padre de familia religioso, el padre de familia ideal, y que esconde un secreto tan terrible como el de Dexter. Gracias a las investigaciones policiales descubrimos que Trinity lleva repitiendo una serie de asesinatos a lo largo de casi tres décadas por toda la geografía estadounidense, es decir, actúa como un intruso malhechor que arrasa las comunidades por las que pasa, hasta llegar a Miami, donde es descubierto por Dexter, que acaba con él en un final de capítulo memorable que guarda como epílogo uno de los giros de guion más trágicos visto nunca en la edad de oro de las ficciones seriadas: el del descubrimiento del cadáver de Rita, su esposa, por parte de Dexter, que se encuentra también a su hijo lleno de sangre, tal como le sucedió a él.

En el último capítulo analizado, que cierra la serie, el peso del arco argumental de la temporada no es tan fuerte, pero aun así volvemos a encontrar a otro asesino en serie, Saxon, que ha disparado a Debra (lo que le provocará la muerte), y al que al final Dexter también asesina en unas circunstancias un poco diferentes: sin seguir su ritual, en un calabozo de la policía, a plena luz del día, con cámaras grabándolo, y fingiendo que fue provocado por él. Vemos, así, como existe una coherencia argumental entre las distintas temporadas de la serie.

Resulta más interesante explorar el que consideramos el argumento principal de la misma, que guarda relación con el tema de la narración y con la naturaleza del personaje protagonista. En nuestra propuesta taxonómica justificábamos la selección de las series sobre asesinos en serie como un híbrido del drama y la tragedia. Pues bien, si profundizamos en el argumento de Dexter, común en los tres episodios analizados, vamos a entender muy bien el peso trágico de una serie como esta. Cabe decir que este argumento principal bebe además de otro de los argumentos de Balló y Pérez, aunque no tenga tanta importancia, y que guarda relación con una de las figuras que el protagonista encarna.

Dexter es una historia sobre **“el autoconocimiento”** del personaje, de aceptación y superación, cuyo tema principal, como decíamos, es la batalla entre aceptar y rebelarse contra el destino. En el primer episodio, a través de *flashbacks*, vemos como este autoconocimiento no se desarrolla de manera individual, sino con la ayuda de su padre adoptivo, que es consciente de la naturaleza psicópata de su hijo (sabe el trauma que sufrió de niño; lo descubre matando animales) e intenta ayudarlo a canalizarla dándole un código

por el cual solo debe matar a personas que lo merezcan (“*there are people who do really bad things and the police can’t take care of them all... I can teach you*”). El joven Dexter, muy preocupado porque sabe que está acompañado de ese oscuro pasajero, da paso a un Dexter adulto que parece cómodo con su doble vida, que acepta sin más.

Encontramos un Dexter incapaz de sentir nada (“*I can’t have feelings*”), cuya máxima motivación se encuentra en asesinar a otros asesinos y en camuflar su doble vida. En el capítulo analizado del nudo la evolución del personaje es evidente, y pasamos de un personaje que acepta su destino a uno que empieza a explorar su lado humano, lo que entra en conflicto directo con su doble vida y con el código de Harry. Dexter se rebela contra lo que parecía inamovible:

Harry: It is your life.

Dexter: I don’t want it to be.

Rita, la que era su novia en el primer capítulo analizado, y que lo era por ser una mujer vulnerable que no quería tener sexo y le servía de tapadera perfecta para su doble vida, es aquí su esposa y la madre de su hijo, Harrison. Dexter es un hombre de familia (lo que incumple el código de Harry, algo impensable en el primer capítulo) que puede tener sentimientos. De hecho, es capaz de hablar de sus demonios, sin llegar a confesar su doble vida, con ella, y se entrega a ella por parecer aceptarlo tal como es.

Rita: You have your demons, I accept that (...). You can conquer whatever darkness is in yourself.

Dexter: I wish I could.

El odio visceral que siente por Trinity se debe a que se ve reflejado en él al llegar a su edad, y es consciente de todo el daño que le ha hecho a su familia. Teme no poder cambiar nunca. Cuando por fin lo atrapa, antes de asesinarlo, le echa en cara que les haya arruinado la vida.

Trinity: Do you think you’re better than me?

Dexter: No, but I want to be.

Trinity: You can’t control the demons inside you.

(...)

Dexter: I have a family. I’m good to them.

Trinity: You’re like a child.

Cuando descubre el cadáver de su esposa toma consciencia de que le va a resultar casi imposible escapar de su destino: *“Harry was right. I thought I could change what I do, what I choose. I’m what’s wrong. This is fate”*.

En el último capítulo, con su hijo ya un poco más mayor y con una pareja a la que también ama, Hannah³³³, Dexter está tratando de dejar atrás su vida, de escapar con Hannah y Harrison a Argentina y dejar atrás al oscuro pasajero. Pero el disparo que provocará la muerte de Debra, como Dexter le deja muy claro a Saxon (*“in one moment you took away that foolish dream that I could have a happy life”*), lo cambia todo. Tras desconectar a Debra de la máquina que la mantiene con vida y tirarla al mar, vemos como su oscuro pasajero (según parece), se hace cargo de él: *“I destroy everyone I love and I can’t let it happen to Hannah, to Harrison... I have to protect them for me”*. Aunque parece suicidarse, lo vemos en un epílogo final, trabajando en el bosque, en un hábitat opuesto al suyo, como si de otro se tratase, en un castigo autoimpuesto para sobrellevar su culpa³³⁴. La historia de Dexter, como la de Edipo, es la de un ser que indaga en sí mismo, el camino hacia el drama más tortuoso (Balló; Pérez, 1995: 241). Los tres episodios analizados son etapas del autoconocimiento de Dexter, en el que finalmente acepta su destino y el castigo que se impone.

Además, es imposible obviar el argumento de **“el ser desdoblado”**, con el ejemplo del personaje del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, representado en este caso por Dexter, un brillante analista forense de la Policía de Miami, el compañero sonriente que siempre trae donuts, y un psicópata capaz de asesinar a sangre fría a decenas de personas y coleccionar una gota de sangre de todas ellas. Aunque Balló y Pérez hablen de la figura del hombre lobo conectándolo con Mr. Hyde, al decir que es *“un ésser de la nit, que pot oscil·lar entre la respectabilitat diürna i la desorganització salvatge dels moments en què esdevé una criatura sense repressions culturals”*, dicho comportamiento se observa en el argumento de la serie. De hecho, es esa lucha entre el Dexter humano y el psicópata la

³³³ Conoce a Hannah porque es una asesina en serie como él, una viuda negra que acaba con sus parejas envenenándolas. Se enamoran y entre los dos intentan empezar una vida en común y dejar atrás la sed de sangre.

³³⁴ *“Llevar-se els ulls per al protagonista no és exactament un càstig, sinó l’alliberament de la visió enganyosa, l’assumpció de la seva responsabilitat política, la constatació que la saviesa passa per mirar ben endins (Balló; Pérez, 1995: 243).”*

que vertebra todo el relato, conectándolo con el argumento edípico³³⁵, y que cómo él mismo dice, es su lado macabro, el del oscuro pasajero, lo que lo destroza: “*it has ruined my life*”. Vemos, por tanto, como la trama principal de la serie, que se desarrolla a lo largo de la misma se construye a partir de estas dos líneas argumentales, que combinadas entre sí dan pie a una excepcional trama.



Escena final en la que Dexter asume su destino (8X12). Imagen extraída de <https://forums.oneplus.com/threads/dexter-fans-spoilers-inside.108319/page-3>

16.5. *Loci*

Los *loci* que hallamos en Dexter, principalmente un *locus* alegórico y un locus simbólico, aparecen reiteradamente a lo largo de los capítulos analizados, así como a lo largo de la serie.

El *locus* alegórico que aparece de manera reiterada, y en el que se incide de manera clara en el primer episodio, que marca el tono del resto de la serie y que plantea la dicotomía del personaje protagonista, es la **noche**. La noche es lugar en el que el oscuro pasajero puede actuar sin peligro. Es alegórico, porque sugiere precisamente aquello que quiere sugerir: “tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte (Cirlot, 1997: 326).”

³³⁵ Resulta llamativo que, tal como cita Brunel a J. P. Vernant en *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*: “Oedipus is the paradigm of the double man: In the *Oedippus Rex*, Sophocles raises the question of the extent to which Man can be entirely accountable for his actions since because of his human aspect he is here, while, at the same time, because of his superhuman aspect he is elsewhere. In this case, the theme of duality is only apparent from detailed analysis of the text (Brunel, 1992: 343).” Vemos como la relación de estos dos argumentos es mucho más estrecha de lo que pueda parecer.

“Entrar a la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 754).” Es, así, el lugar perfecto en el que el oscuro pasajero, el monstruo que Dexter oculta, pueda salir a la luz. Esto se antepone con el **día**, donde debe dejar oculto a su alter ego. Día y noche son luz y oscuridad.

Además de la noche, y a la par en importancia, existe un *locus* simbólico que aparece en todos los capítulos analizados, y que es protagonista tanto al inicio como al final de la serie, alfa y omega. El **mar**, el lugar en el que Dexter es libre, el lugar al que tira sus cadáveres, y el lugar en el que, aunque no ponga fin a su existencia física, sí que sirve para poner fin a Dexter Morgan y a sus ilusiones. El mar es, como la sangre, *leitmotiv* de la serie, vida y muerte. El lugar del que todo sale y al que todo vuelve (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 689). El mar y los océanos son considerados como la fuente de la vida y el final de esta: “Volver al mar es como retornar a la madre, morir (Cirlot, 1997: 298).” Dexter arroja a todas sus víctimas al mar, el lugar en el que menos riesgo ahí de que sean descubiertos; decide lanzar también allí el cuerpo sin vida de su hermana, en el momento en que más humanidad demuestra en toda la serie; y es el lugar en el que decide fingir su propia muerte. Resulta clara la importancia del mar en la narración, así como las múltiples lecturas que su presencia arroja.



Dexter lanza a Debra al mar (8X12). Imagen extraída de <http://darklydexter.com/interviews/dexter-producers-scott-buck-sara-colleton-explain-series-finale/>

Cabe mencionar también, especialmente en contraposición al mar, el lugar en el que Dexter se siente libre, que en el epílogo final del libro vemos a Dexter en un hábitat totalmente diferente al suyo. La cabaña representa el lugar de encierro del ermitaño, la figura en la que se ha convertido para alejarse de todos aquellos a los que quiere, y **la**

montaña, que al igual que el mar ofrece múltiples significados, es un lugar sagrado, ya que es en el que se produce el encuentro entre cielo y tierra (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 722) se asocia generalmente a la idea de meditación y reclusión (Cirlot, 1997: 310).

Por último, debemos hablar de **la casa familiar** de Dexter en el segundo episodio, en el que Rita hallará la muerte en manos de Trinity. La casa es para Rita y sus hijos un lugar sagrado, y aunque para Dexter puede ser en un inicio el lugar perfecto para su coartada y para esconder a su oscuro pasajero, es en ese momento una vía de escape, que al verse profanada romperá todas sus esperanzas. Esa misma casa familiar, que también tiene Trinity, vuelve a ser el símbolo de lo que el sueño americano muestra y lo que en realidad esconde.

En cuanto a los *loci* caracterizadores, los principales que podríamos hallar son la comisaría, la sala de interrogatorios, el hospital donde fallece Debra y, especialmente, el barco de Dexter.

16.6. Figuras y personajes

Dexter empieza siendo de manera muy clara un personaje singular. Hablamos, en el primer capítulo, de un asesino en serie que solo mata criminales y que trabaja como forense para la Policía de Miami. Es incapaz de tener sentimientos (“*I can’t have feelings at all*”) y no entiende el acto sexual (“*I don’t understand sex, it’s so... undignified*”). Es capaz de asesinar a alguien, descuartizar su cadáver y lanzarlo al mar por la noche y llegar la mañana siguiente al trabajo con una gran sonrisa y ofreciendo donuts a todo el mundo³³⁶. Sigue de manera estricta el código de Harry (“*I have to follow the code of Harry*”), para poder seguir llevando su doble vida, intenta mantener una relación afectuosa con su hermana adoptiva y con su pareja, por las que no siente nada, y admira un crimen como si de un Picasso se tratase (“*this guy is good*”, “*the killer is an artist*”). En el segundo capítulo, y también en el último, seguimos encontrándonos con un personaje singular que, en cambio, presenta una evolución en el que hallamos mínimamente rasgos de personaje tipo. Estas características las vemos cuando comete errores, saltándose reiteradamente el código de Harry (falsificando pruebas para culpar a otra persona de los asesinatos de Trinity y así poder matarlo él) como el que le lleva a ser

³³⁶ “Es un tipo normal que encierra un monstruo. El típico vecino de al lado (Garrido; Abarca, 2013: 61).”

detenido por atacar a un policía que lo intercepta cuando tenía a Trinity dormido en su furgoneta, que será lo que provoque la muerte de Rita:

Dexter: I'm here because I lost it? Yeah! I fucking lost it!

Harry: On a fucking cop! Like a fucking amateur!

Dexter: Fuck you! It's your number one rule: don't get caught.

Nervios que pierde también cuando, en ese mismo capítulo pega a Quinn, su compañero, o cuando en el último capítulo ataca a Elway, el agente que quiere atrapar a su pareja, en un hospital a la vista de todo el mundo (“*stay away from me*”). Además, vemos como sus decisiones, al tornarse más humano y alejarse del robótico código de Harry, que le permite sobrevivir como un monstruo siempre y cuando se mantenga como un ser incapaz de sentir nada, provoca que sus actos tengan consecuencias que acaban con la vida de su esposa y de su hermana. Es, por tanto, en su conjunto, un **personaje singular**, especialmente en el primer episodio, y que va **evolucionando a personaje tipo**.

En cuanto al estatuto heroico del personaje, podemos decir que se trata de un héroe líder, y que supuso un antes y un después en “la figura del héroe en la narrativa serializada estadounidense (Tous, 2010: 83)”. Se trata de un ser humano con una inteligencia y una capacidad de análisis muy superior a la del resto de seres humanos (guiado por Harry, su padrastro y mentor), capaz de resolver crímenes por sí mismo, de guiar a un departamento de policía entero y de llevar una doble vida sin que nadie sospeche de él. Queda muy claro en el primer capítulo, cuando ayuda a una insegura Debra a proponer una teoría a causa de los asesinatos de unas prostitutas. Sabe, solo observando un cadáver, cómo se producen los asesinatos. En ese mismo capítulo también resuelve el solo un crimen tras analizar los restos de sangre en la escena del crimen. En el segundo capítulo analizado, pone él solo a la policía tras las huellas de Trinity, un asesino en serie con casi treinta años de crímenes a sus espaldas, cuando le interesa, después de falsificar pruebas contra otra persona para poder matarlo él. Incluso en el final de la serie, es capaz de fingir su propia muerte (no sabemos cómo) tras adentrarse en el mar en pleno huracán, haciendo que su barco se destrozase. Eso sí, debemos observar cómo en el segundo y en el tercer episodio analizados, cuando observamos rasgos de personaje tipo, a tenor de sus dudas y de sus errores, nos podemos reconocer con él, por lo que se encuentra entre **héroe líder y antihéroe**.

Son varias las figuras que podemos detectar en Dexter. La figura principal de la serie, que representa el personaje de Dexter, pero también el de Trinity, es el del **doble**, que tiene además una conexión con otra figura de más reciente aparición, la del **asesino**

en serie³³⁷. La dualidad de Dexter es clara, y tiene hasta nombre: el oscuro pasajero. Es un joven y brillante forense, con pareja, amable y sin una mala palabra para nadie, el vecino que cualquiera querría tener. Sin embargo, un trauma infantil le provoca un instinto asesino incapaz de reprimir. Por ello, lleva una doble vida que nadie conoce, y que al final de la serie (más allá de sus víctimas) serán partícipe su hermana, que lo descubre, y su pareja Hannah, otra psicópata como él que tiene la esperanza de cambiar. El doble, o *doppelgänger*, es una figura que aparece:

“En las primeras ficciones del romanticismo (...), enmarcada en los géneros de la ciencia ficción, horror y fantasía, cobra especial importancia otra figura relacionada con la idea de alteridad, como es el *doppelgänger*. Dicho motivo vino a representar aquellas partes del individuo que la sociedad, y también el propio sujeto, consideraban inaceptables (Pérez de Algaba Chicano; Rubio-Hernández, 2010: 177).”

En el epílogo de la serie, cuando ya damos a Dexter por muerto, vemos que vive aislado en la montaña, más solitario de lo que lo hemos visto nunca, en un exilio impuesto, que recuerda a Edipo, para no hacer daño a sus seres queridos. Nos remite en seguida a la figura del **ermitaño** Si decíamos antes que la montaña es lugar sagrado, esta forma de vida fue muy generalizada en el mundo antiguo, en el que tenemos como ejemplo el retiro de Jesús al desierto durante cuarenta días (Frenzel, 1980: 115). En la literatura universal es una figura de encuentro, asentado en su cabaña, en la que recibe a un caminante extraviado (Frenzel, 1980: 117), al contrario de aquí, donde tiene una aparición fugaz.

Por último, podemos hablar de una figura que se inspira en el mito de Narciso, a partir del cual se puede hacer una lectura del personaje (Tous, 2010: 97), uno de esos mitos cuyo origen continúa siendo un misterio, pero que su leyenda aparece por primera

³³⁷ Tres son los momentos claves con relación a esta figura: en primer lugar, su aparición, en la novela de *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, que es también la ficción paradigmática de la figura del doble; en segundo lugar, para su desarrollo, el cine expresionista alemán de la década de los veinte del siglo pasado; en tercer lugar, la película *Psicosis* (A. Hitchcock, 1960), que es la primera que ahonda en la vida del psicópata (García; Raya Bravo, 2010: 19 – 21). Añadimos además el personaje de Hannibal Lecter, que es una influencia directa en el psicópata de la edad de oro de las ficciones seriadas. Se trata de una de las figuras más representadas y estudiadas en la cultura mediática contemporánea, objeto de numerosos estudios multidisciplinares, y que es caracterizada por Smith en los siguientes términos: “(The serial killer) constitutes a polluting presence outside of the bounds of the community yet remains recognizably and disturbingly human, reflective of our own innermost, unchecked passions (Smith, 2011: 390).”

vez en las *Metamorfosis* de Ovidio (Brunel, 1992: 867). El mito de Narciso³³⁸, conocido *urbi et orbi*, da pie a una pequeña patología o trastorno conocida como narcisismo, en la que un individuo se tiene un excesivo amor o una excesiva admiración por sus capacidades. La figura del **narcisista** está muy presente a lo largo de la historia que, en la actualidad, está muy presente en las narraciones contemporáneas en la figura de psicópatas como Dexter, y que es más evidente en otros como Hannibal Lecter. Dexter es alguien muy seguro en sus posibilidades, que entiende el asesinato como un arte y que se cree un artista en sí mismo. Cuando al final del primer capítulo el Asesino del Hielo le reta, un asesino al cual ha admirado anteriormente, no se siente violentado, sino motivado: “I wanna play.” Al principio de la serie, solo conocemos a su oscuro pasajero, al cual admira. En el segundo capítulo, seguimos viendo esa fe en él mismo y en su capacidad para ocuparse de los deshechos, cuando prefiere que la policía no dé con Trinity para asesinarlo él mismo: “I couldn’t let them find him. I have to be the one to kill him”. Sin embargo, este mito de Narciso presente en Dexter se contrapone con el lado humano que vemos en el segundo capítulo analizado, y que es mucho más evidente en el final de la serie. De hecho, podemos considerar que es el narcisismo de Dexter el culpable de la muerte de Rita, ya que de haber dejado que la policía se ocupara de Trinity, como pudo haber hecho, nunca la habría asesinado, como él mismo será consciente en el epílogo final. Al final de la serie, muestra verdadero amor por Hannah, por Debra y por su hijo, es consciente de todos sus errores e imperfecciones y decide apartarse de la vida. Al igual que Narciso, se consume solo, aunque sus razones son distintas.

En una serie en la que el protagonismo del personaje principal es absoluto, si hay un personaje secundario principal es el de Debra Morgan, la hermana adoptiva de Dexter, que encarna la figura del **detective**. De hecho, cuando empieza la serie es una aspirante a detective joven, insegura, haciendo pasarse por prostituta en una investigación y dedicada a su trabajo, y ya en el segundo episodio la encontramos como una de las principales detectives en homicidios, capaz de descubrir gracias a sus cualidades el origen de su hermano. Rompe con el estereotipo de detective atormentado, violento, con cientos de problemas, al ser una persona corriente con la que el espectador se puede identificar

³³⁸ Un joven atractivo y orgulloso enamora a la ninfa Eco, pero la rechaza. La diosa Némesis, para castigarlo, se enamora de su propio reflejo cuando va a beber agua de un lago. Cuando entiende que es de su propia imagen de la que está enamorado muere consumido por la pena (Brunel, 1992: 867).

fácilmente. Además, y de manera general, incluso en esta etapa, el detective suele ser un personaje masculino.

Para cualquier espectador resulta muy fácil identificar la figura detrás de Harry: **el mentor**³³⁹. Harry es el que le da un código a su hijo adoptivo para poder sobrevivir con su instinto asesino, y para, a su juicio, hacer del mundo un lugar mejor. La relación entre el héroe y el mentor es una de las más comunes de la mitología (recordemos el caso de Merlín), “la función del mentor consiste en preparar al héroe ante lo desconocido (Vogler, 1998: 49 – 50)” y, principalmente “transmitirle una enseñanza (Vogler, 1998: 77)”, tal como hace Harry con Dexter. La evolución en la relación entre el héroe y el mentor viene perfectamente escalonada en los tres capítulos analizados, en relación, precisamente, en cómo Dexter se sale del camino trazado: en el primero, vemos un héroe que sigue fielmente los consejos de su mentor fallecido (“*I have to follow the Code of Harry*”); en el segundo, la tensión entre ambos es evidente. Dexter ha dejado de seguir ese código, su lado cabal, y eso provoca que su familia esté en peligro. Se va alejando poco a poco de su mentor. En el capítulo que cierra la serie el mentor ha desaparecido de su vida.

En cuanto a Rita, vemos como pasa de ser un personaje inseguro y vulnerable a encarnar a la figura de **la madre bienhechora**. En el primer capítulo analizado, es una mujer vulnerable e insegura, cuyos traumas la llevan a perder toda la seguridad en sí misma e incluso a no valorarse. Teme al sexo, pero en un momento en el que Dexter parece excitarse (que es en realidad a causa de uno de los asesinatos del Asesino del Hielo), se enfada con él, y la próxima vez que lo ve, asustada por perderle, se insinúa de manera torpe e insegura. En el segundo capítulo analizado, en el que acaba siendo asesinada, vemos a una mujer mucho más segura, que ha sido madre otra vez con Dexter, enamorada, que acepta a su Dexter a pesar de sus demonios (sin conocer su secreto). Es un personaje que ha ganado confianza en sí misma y que ha recuperado la autoestima. Pasa de ser una mujer vulnerable a representar el arquetipo de madre y esposa americana (Fernández Morales, 2010: 165). Es una madre bienhechora en su sentido más arquetípico, una mujer bondadosa y sin fisuras, que mantiene unida a la familia y por la que Dexter es capaz de sentir vergüenza por mentirle, y de arrodillarse para suplicar su perdón. Además, identificamos en su última escena la figura de **la princesa sacrificial**, presente en numerosos cuentos y leyendas populares, la cual será sacrificada al no ser

³³⁹ Es otra figura arquetípica con un largo recorrido histórico, que debe su nombre al anciano personaje de *La Odisea* que sirve como guía del joven Telémaco en su viaje por Atenas (Vogler, 1998: 77).

salvada por su héroe, que es en realidad el verdadero responsable de su muerte. Vemos aquí cómo se tergiversa una figura que en la cultura catalana podemos identificar con la leyenda de Sant Jordi.

En Trinity identificamos también varias figuras. En el capítulo analizado se presenta como un hombre violento, agresivo. Sabemos que ha asesinado a decenas de personas por toda la geografía estadounidense. Al igual que Dexter, lleva una vida teóricamente apacible: tiene un buen trabajo, es religioso³⁴⁰ y colabora con una Iglesia para ayudar a los más desfavorecidos. que esconde un monstruo con una sed de sangre insaciable. Cuando se sienta en peligro por Dexter y por la investigación policial atacará, amenazará y robará a su familia, y preparará una huida que no funcionará. Su última víctima, que puede considerarse como un macabro testamento, fue Rita, la esposa de Dexter. En la camilla de Dexter, a punto de ser asesinado, deja asomar un lado humano: “*I prayed to be made... different*”. Aquí podemos identificarlo como **el asesino en serie**, como **el intruso destructor**³⁴¹ (que ha destruido decenas de comunidades a lo largo de la geografía estadounidense) y, al igual que Dexter, con la figura **del doble**.

Además, los asesinatos del primer capítulo y el desafío que encuentra Dexter en la nevera al acabar este, en el que de manera clara se le reta, hace que nos hallemos ante **el adversario desconocido**. Es una figura muy presente en la tragedia griega, de la que ya habla Aristóteles en su Poética, en el que además los personajes que se enfrentaban y mataban entre ellos eran amigos y parientes, y que desembocan en el motivo de la anagnórisis (Frenzel, 1980: 1), que en el *flashback* el segundo episodio analizado se ve que es su hermano.

16.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1x01 – *Dexter*

Fecha de estreno: 01/10/2006

Temas

- Tema principal: El destino inexorable
- Temas secundarios: La lucha entre el bien y el mal; La dualidad interior

³⁴⁰ Justifica con su fe en Dios sus crímenes y su naturaleza: “*I am following my path*”.

³⁴¹ El asesino del hielo, que sabremos que es su hermano, también sería el intruso destructor de la primera temporada.

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El sacrificio; El asesinato ritual; La llamada a la aventura
 - Alegóricos:
 - Simbólicos: El agua
2. Motivos caracterizadores: Cadáveres
3. *Leitmotiv*: La sangre

Argumentos

- El intruso destructor – Argumento principal
- El ser desdoblado – Argumento secundario
- El autoconocimiento – Argumento secundario

Loci

- Alegóricos: La noche
- Simbólicos: El mar
- Caracterizadores: La comisaria; El barco

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Dexter: Personaje singular
2. Estatuto heroico del personaje
 - Dexter: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Dexter: El asesino en serie / El narcisista / El doble
 - El asesino del hielo: El adversario desconocido / El asesino en serie / El intruso destructor
 - Harry: El mentor
 - Debra: La detective

II. Nudo

Capítulo: 4x12 – *The Getaway*

Fecha de estreno: 13/12/2009

Temas

- Tema principal: El destino inexorable
- Temas secundarios: La denuncia al sueño americano; La lucha entre el bien y el mal; El remordimiento por el mal causado

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El duelo final; El asesinato ritual; La manifestación del subconsciente; Los hermanos enfrentados
 - Alegóricos: La Santa Trinidad; La oscuridad
 - Simbólicos: El agua
2. Motivos caracterizadores: Cadáveres; Martillo; Jeringuilla; Fotografías

3. *Leitmotiv*: La sangre

Argumentos

- El intruso destructor – Argumento principal
- El ser desdoblado – Argumento secundario
- El autoconocimiento – Argumento secundario

Loci

- Alegóricos: La noche
- Simbólicos: El mar; La casa familiar
- Caracterizadores: La comisaria; El barco

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Dexter: Personaje singular / Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Dexter: Héroe líder / Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Dexter: El asesino en serie / El narcisista / El doble
 - Trinity: El asesino en serie / El intruso destructor / El doble
 - Harry: El mentor
 - Rita: La madre bienhechora / La virgen sacrificada

III. Desenlace

Capítulo: 8x12 – *Remember the Monsters?*

Fecha de estreno: 22/09/2013

Temas

- Tema principal: El destino inexorable
- Temas secundarios: La lucha entre el bien y el mal; La dualidad interior; El remordimiento por el mal causado

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El duelo final; El sacrificio; El gato y el ratón
 - Alegóricos: La oscuridad
 - Simbólicos: La tempestad; El agua
2. Motivos caracterizadores: Jeringuilla; El té de hierbas (veneno)
3. *Leitmotiv*: La sangre

Argumentos

- El ser desdoblado – Argumento principal
- El autoconocimiento – Argumento principal

Loci

- Alegóricos:
- Simbólicos: El mar; El bosque

- Caracterizadores: El hospital; La sala de interrogatorios; El barco

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Dexter: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Dexter: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Dexter: El asesino en serie / El ermitaño / El doble
 - Saxon: El asesino en serie
 - Debra: La detective

17. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *GAME OF THRONES*: PODER Y MUERTE PONIENTE

Muestra

- Introducción: 1X01 – *Winter is Coming*
- Nudo: 3X09 – *The Rains of Castamere*
- Desenlace: 8X06 – *The Iron Throne*



Imagen extraída de <https://www.denofgeek.com/us/tv/game-of-thrones/281647/game-of-thrones-a-song-of-ice-and-fire-books-different-ending-tv>

17.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Game of Thrones*

Género: Fantasía

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 2011 – 2019

Temporadas: 8

Capítulos emitidos: 73

Creadores: David Benioff y D. B. Weiss

Personajes principales: Daenerys Targeryen (Emilia Clarke); Tyrion Lannister (Peter Dinklage); John Snow (Kit Harrington); Cersei Lannister (Lena Headey); Jaime Lannister (Nikolaj Coster-Waldau); Sansa Stark (Sophie Turner); Arya Stark (Maisie Williams); Bran Stark (Isaac Hempstead-Wright); Lord Varys (Conleth Hill); Lord Baelish (Aiden Gillen); Ned Stark (Sean Bean); Robb Stark (Richard Madden); Catelyn Stark (Michele Fairley); Joffrey Baratheon (Jack Gleeson); Tywin Lannister (Charles Dance); Ser Davos Seaworth (Liam Cunningham).

Sinopsis: La muerte de la Mano del Rey de los Siete Reinos hará que el Rey Robert Baratheon viaje con toda su familia a Invernalía, donde vive el Rey en el Norte, Ned Stark, antiguo héroe de guerra que ayudó a Baratheon a derrocar a los Targeryan y hacerse con el Trono de Hierro, para que le ayude a gobernar. Durante su estancia, la hermana de Catelyn Stark, esposa de Ned, les envía un mensaje donde les avisa de que los Lannister, la familia política de Baratheon, están detrás de la muerte de su esposo, y conspiran para hacerse con el poder.

17.2. Introducción

El invierno llegó, se instaló durante casi ocho años, y se fue poco antes del verano de 2019, despidiendo al mayor fenómeno sociocultural que ha dado la ficción seriada hasta la fecha, y al más importante de la cultura mediática en lo que va de siglo XXI. Esta fantasía es una de las radiografías más importantes sobre el poder que se hayan hecho nunca, y tiene como tema principal y absoluto el de **la ambición desmesurada de poder**, que se representa en la lucha por el Trono de Hierro.

El inicio de la serie presenta dos tramas, la que se desarrolla en los Siete Reinos, donde el rey Robert Baratheon le va a pedir ayuda a Ned Stark para que sea su Mano del Rey, tras la muerte de Jon Arryn, fallecido de muerte natural. Sin embargo, un cuervo transmite un mensaje de la hermana de Catelyn, la esposa de Ned, que es la viuda de Jon, diciendo que su esposo fue asesinado por los Lannister, la familia política de Robert, que ambiciona el poder. La otra trama se desarrolla en el lejano Pentos, donde Viserys Targeryan, el que sería heredero al trono que perdió su padre en manos de Robert Baratheon y Ned Stark, dispone a unir sus fuerzas con los dothraki, un ejército de exóticos salvajes, inspirados en los hunos, a los que va a entregar a su hermana pequeña, una adolescente Daenerys Targeryan, para casarse con su líder, Khal Drogo, la condición necesaria para dirigirse con su ejército a Poniente a reconquistar los Siete Reinos. La joven, tímida e insegura, le pide a su hermano que no la obligue a casarse con el Khal, pero él deja muy claras sus prioridades y lo que desea el poder: *“I’d let his whole tribe fuck you, all forty thousand men and their horses if that’s what it took”*. Poco antes, la desnuda y la obliga a acicalarse para estar perfecta antes de entregarla al Khal: *“When they write the story of my reign they’ll say it started today”*. Además del de Viserys y los Lannister, vemos una escena que indica lo arraigada que está esta ambición desmesurada de poder entre la aristocracia de los Siete Reinos. Con la llegada de la familia real a Invernalía, vemos como la hija mayor de los Stark, la adolescente Sansa, intenta coquetear

con el hijo mayor de los Baratheon, el heredero al trono, Joffrey. Sus padres han hablado de la posibilidad de concertar su matrimonio para que las dos familias puedan gobernar los Siete Reinos juntas. Ella se muestra impaciente, aunque su madre le pide calma, ya que es muy joven y todavía no hay nada acordado, con lo que ella no está de acuerdo: *“You left home one day. And I’d be queen. Please, make father say yes, it’s the only thing I ever wanted”*.

El segundo capítulo analizado, quizás el más popular de la serie, en el que sucede la famosa Boda Roja, muestra de manera clara los resultados de esa ambición, que se ve en la trama de los Stark, y que se mezcla aquí con el tema del **honor personal**. La principal trama del capítulo es la que sucede en Los Gemelos, tierra gobernada por el anciano Walder Frey, y donde se va a producir la boda de una de sus hijas Edmure Tully, hermano de Catelyn. Tras el fallecimiento de Ned Stark en el noveno capítulo de la primera temporada, su hijo mayor, Rob, fue nombrado Rey del Norte. Para desesperación de su madre, Rob había rechazado el matrimonio con una de las hijas de Frey, lo que les aseguraría los hombres suficientes para dirigirse a Desembarco del Rey y acabar con Joffrey Baratheon, que se sienta en el Trono de Hierro tras la muerte de su padre Robert, y que fue el que ordenó la muerte de Ned. En principio, las dotes negociadoras de Catelyn parecen haber contentado a Frey, aunque parece que ninguno de los dos lo tienen muy claro. El inicio del capítulo presenta a ambos ante un gran mapa planteando la conquista de Roca Casterly, el hogar de los Lannister, y donde gobierna Tywin, el patriarca de la familia y el que verdaderamente mueve los hilos de los Siete Reinos: *“If we take his castle the lords of Westeros will realize he’s not invincible. Take his home, his gold, his power”*. Ambos ambicionan quitarle su poder, aunque dudan del orgullo herido de Frey y de su propia ambición de poder.

Rob: *Do we have enough men?*

Catelyn: *If Walder Frey cooperates...*

Rob: *If Walder Frey cooperates...*

Tras humillarse ante Frey para pedirle perdón, y que esté pareciera aceptar el matrimonio, se celebra la ceremonia en lo que parece ser una velada perfecta... hasta que se cierran las murallas y vemos que el honor y la ambición de Frey y otros cuantos hombres pesan más que la hospitalidad y la palabra. Con la canción de los Lannister de fondo, *Las lluvias de Castamere*, los soldados y los nobles allí presentes asesinan a la esposa embarazada de Rob, al Rey Rob Stark, y a Catelyn, a quien Lord Bolton, antes de

matarla de una puñalada, le deja claro quién está detrás: “*The Lannisters send their regards*”. La familia que ambicionaba el Trono de Hierro en el primer episodio, que mató a Ned Stark al suponer una amenaza³⁴², hace todo lo posible por mantenerse en el poder, como aniquilar casi por completo a la casa Stark. Además, en otra de las tramas, que se desarrolla en Yunkai, la joven Daenerys es ahora la reina no oficial de los inmaculados, y cuenta con un ejército a su poder con los que planea conquistar los Siete Reinos y hacerse con el Trono de Hierro, aunque antes se encuentra en Essos liberando pueblos esclavizados por unos cuantos poderosos. En Yunkai, donde están sus hombres, estos se enfrentan con los maestros de esa ciudad, y los derrotan. Vuelven ante ella, le rinden pleitesía y le entregan la ciudad: “*The city is yours my queen*”. Aunque su afán libertador es claro, también lo es su ambición desmesurada de poder.

Si podían quedar dudas, el final de la serie revela que lo más importante para ella era el poder. Nos encontramos ante un Desembarco del Rey que ha sido arrasado por Daenerys y su dragón Drogon³⁴³, así como por su ejército de inmaculados y de dothrakis. La ciudad ha sido reducida a escombros, y la ceniza parece lluvia. Grey Worm, el último de los soldados de su guardia que siguen con vida, está a punto de ejecutar a varios soldados del ejército derrotado. Jon Nieve, fiel a Daenerys, todavía en estado de shock por lo sucedido, intenta impedirlo. Grey Worm le dice a Jon que las órdenes de su reina son matar a todos los que siguieron a Cersei. Poco después, Daenerys se dirige a su ejército desde lo alto de unas escaleras. Se ve la ciudad destrozada, pero ella les agradece la gesta: “*You tore down their stone houses. Yoy gave me the Seven Kingdoms! (...). You have freed the people of King’s Landing from the grip of a tyrant, but the war is not over. We will not lay down our spears until we have liberated the people of the world. From Winterfell to Dorne (...). Women, men and children*”. Sus palabras son vistas con temor por Tyrion, su mano de la reina, y por Jon, que la observa a lo lejos, que ven como su ambición desmesurada de poder no se acaba allí. Tyrion renuncia a su puesto, y ella ordena que lo arresten. Cuando Jon va a visitarlo, Tyrion le hace ver que entre todos han

³⁴² Tanto Jon Arryn, primero, como Ned Stark, después, morirían al conocer la relación incestuosa entre Cersei Lanniser y su hermano Jamie, que es el verdadero padre de sus tres hijos. Ambos son conscientes de que todo lo que tienen se perdería si su secreto saliera a la luz.

³⁴³ En el capítulo anterior, a pesar de la redención de Cersei y Desembarco del Rey, Daenerys, que siempre se había justificado su ambición como un objetivo para construir un mundo mejor, libre de tiranías, se comporta como la más grande de todas y destroza la ciudad. Miles de niños, mujeres y hombres inocentes morirán por su culpa.

alimentado el ego de un monstruo que ahora se cree por encima del bien y del mal: “*She believes her destiny is to build a better world for everyone. If you really believed this, wouldn't you kill anyone who stood between you and the paradise? (...). Who is the greatest threat to the people now?*” En la siguiente escena, vemos como Daenerys ve por fin el Trono de Hierro, con la cara iluminada y una sensación de triunfo indisimulable. Jon va a hablar con ella, e intenta que entre en razón. Le pide que perdone a todos los soldados y a Tyrion, pero ella dice que no puede:

Daenerys: *We can't hide behind small mercies. The world we build won't be built by men loyal to the world we have.*

Jon: *The world we need is a world of mercy.*

Daenerys: *It will be. It's not easy to see something that's never happened before. A good world.*

Jon: *How do you know it'll be good?*

Daenerys: *Because I know what is good.*

Daenerys se muestra así su ambición, así como su convencimiento en ser el mesías que el mundo necesita. Jon, que se da cuenta ahora al escuchar sus palabras de que Tyrion estaba en lo cierto, traiciona su confianza, y actúa como cree que debe hacerlo al apuñalarla mientras se besan. El último de sus dragones vivos ruge ante su muerte y se acerca a Jon. Cuando parece que va a acabar con él por matar a la que considera su madre, lo que hace es quemar hasta derretir el Trono de Hierro. La escena da a entender que el dragón es consciente de que Daenerys ha muerto por su ambición desmesurada de poder, y el culpable no es Jon, sino el Trono de Hierro que reduce a la nada. Dejará a Jon con vida y volará lejos con el cuerpo de Daenerys.

Si bien en esta serie queda claro cuál es el tema principal, aparecen otros secundarios, entre el que destacaríamos **el rol de la mujer en la sociedad**. La serie se sitúa en un mundo de fantasía basado en la Edad Media, donde el papel de la mujer era residual. Recordamos el capítulo inicial en el que Sansa desea casarse con Joffrey por encima de todas las cosas para poder ser reina, así como el uso que hace el hermano de Daenerys de ella. También presenta a la pequeña de las Stark, la joven rebelde Arya, la cual disfruta haciendo cosas que se suponen son de chicos como disparar con su arco o luchar con una espada, lo que desespera a su hermana y tampoco gusta a sus padres. Además, el personaje de Walder Frey, en el segundo episodio, muestra un desprecio deleznable con las mujeres, también con las de su familia. Cuando Rob se disculpa ante

él y justifica lo que ha hecho por amor, este se burla de él: *“Love? I’ll do call it a pretty face (...) I bet when you take that dress off everything stays right where it is. He betrayed me for firm tits... and I respect that”*. Al final del capítulo, cuando Rob está a punto de morir, Catelyn coge a la joven esposa de Frey y amenaza con cortarle el cuello, pero Frey ríe y se burla de las dos: *“I’ll find another”*.

Sin embargo, las mujeres de la serie son capaces de rebelarse contra dichas imposiciones: Daenerys, más allá de su ambición desmesurada de poder, consigue hacerse con los Siete Reinos con un ejército que le rinde pleitesía; Catelyn será la consejera de su hijo, el Rey del Norte; Arya desarrolla su espíritu aventurero, y acaba la serie como una exploradora que quiere ir donde nadie ha ido nunca; la pánfila Sansa acabará siendo una de las personas más inteligentes de Poniente, y será coronada como Reina del Norte; y la Cersei que tantas infidelidades aguantaba en el primer episodio, que perderá a todos sus hijos y a su padre, será la que se sienta en el Trono de Hierro, la tirana a la que derroca Daenerys.

El otro tema recurrente que encontramos es el del **amor imposible**, que observamos en la relación incestuosa entre Cersei y Jaime, hermanos gemelos, que a causa de su vínculo familiar tienen prohibido revelar su amor, y que es el que causa la gran mayoría de sus dolores de cabeza. En el memorable final del primer episodio, a modo de ejemplo, los espectadores descubrimos junto al pequeño Bran Stark a los Lannister compartiendo alcoba, lo que los puede poner en peligro. Así, Jaime, ante la mirada suplicante de Cersei, lanza al pequeño por la ventana: *“The things I do for love...”*. Además, lo encontramos entre Jon Nieve e Ygritte, una salvaje, en el segundo episodio, a causa de sus diferentes orígenes.

Por último, el último episodio apunta al tema del **destino inexorable**, en una conversación entre Jon y Tyrion, en la que el último sugiere que la manera de actuar de Daenerys está en su sangre al ser una Targaryen: *“Our queen’s nature is fire and blood”*. Jon, que intenta disculparla, no está de acuerdo, y muy consecuentemente le recuerda que él es también un Targaryen (es sobrino de Daenerys, lo que se descubre al final de la penúltima temporada): *“I’d be fire and blood too”*.

17.3. Motivos

El principal motivo de acción que hallamos en la serie es el de **la traición**. En un universo lleno de ambición, donde la mayoría de los personajes sueñan con el poder, y donde tejer alianzas es clave para conseguirlas, las traiciones están a la orden del día. La

gran traición de la serie, sin duda, es la de Walder Frey a los Stark. Tras haberles alojado en su casa³⁴⁴, el día de la boda de una de sus hijas con el hermano pequeño de Catelyn, Frey los asesina a sangre fría por orden de los Lannister. Dicha traición llegará a todos los rincones de los Siete Reinos y cambiará por completo el destino del resto de los hermanos Stark. También veremos esta traición en el tercer episodio: en primer lugar, Tyrion habla de cómo traicionó a su mejor amigo, Lord Varys, al revelar los planes que este tenía a Daenerys, que lo ejecutará. Además, veremos la traición de Jon a Daenerys, a la que mata dándole un beso y jurándole fidelidad eterna. Cabe decir, que tanto en el caos de Tyrion como en el de Jon, ambos actúan pensando en lo que es correcto, sin ninguna intención de sacar beneficio de su traición.

Otro motivo de acción recurrente, que tiene mucho sentido al ser una fantasía de inspiración medieval donde el mundo lo gobiernan reyes y tiranos, es el de **la ejecución**. La primera ejecución que vemos es la del desertor de la guardia de la noche, que para defenderse clama haber visto a los caminantes blancos. Se trata de una ejecución pública, en su nombre, ya que es el Rey, donde lleva a su hijo pequeño Bran a que vea cómo actúa un Rey. Con su espada, lo decapita con precisión de cirujano. Una ejecución similar veremos al inicio del último episodio, con Gray Worm degollando a uno de los soldados de los Lannister, cumpliendo las órdenes de Daenerys, que quiere acabar con cualquier seguidor que pueda tener la ya muerta Cersei Lannister.

Vemos también un par de rituales, aunque bien diferentes. En primer lugar, al inicio de la serie vemos lo que parece un **ritual satánico**, con varios cadáveres desmembrados y decapitados, y distintos símbolos dibujados a su alrededor. El hecho de que los muertos vuelvan a la vida aumenta la sensación de que se trata de algún tipo de ritual para invocar al mal. En el segundo capítulo, en cambio, nos encontramos con un **ritual matrimonial**, que se adapta a las costumbres del universo ficticio, donde, por ejemplo, en pleno banquete hay una tradición en la que algunos invitados cogen al novio y a la novia para llevarlos a una habitación y “encamarlos”.

De manera individual encontramos los motivos de **la caída al vacío**, un motivo muy audiovisual que marcó a una generación con la muerte de Mufasa arrojado al vacío

³⁴⁴ Aquí hallamos otro motivo clásico, el del **asesinato del huésped**, que es una de las formas más crueles que hay, ya que además del acto, este se comete saltándose las leyes de la hospitalidad, una de las más sagradas que hay desde la Antigüedad. Sin duda, la muerte del Rey Duncan en el castillo de los Macbeth es el lugar donde el motivo se asienta en el imaginario colectivo de Occidente.

por su hermano en *El Rey León*. Lo vemos al final del primer capítulo, tras tirar Jamie al pequeño Bran Stark desde lo alto de una torre en Invernalía. Dicha caída sellará el destino del personaje y será clave en la serie: tras la muerte de Daenerys, los gobernantes de Poniente, instados por Tyrion, deciden que sea Bran el Rey de los Siete Reinos, ya que no hay mejor historia que la del niño que cayó de una torre y sobrevivió; **la relación “incestuosa”** que mantienen Cersei y Jaime y que se pone de manifiesto con los dos manteniendo relaciones sexuales, lo que provocará que Jaime arroje a Bran al vacío; **el honor conyugal herido**, también presente en el primer episodio, con Robert intentando seducir a varias de las asistentes al banquete en su honor en Invernalía, ante la mirada de odio de su esposa Cersei, que tiene que soportar dicho deshonor; **la emboscada** que sufren los Stark en Boda Roja, que ya hemos explicado; y el tremendo **grito** de dolor y rabia de Catelyn que cierra el episodio, al contemplar cómo matan a su hijo delante suyo.



Jon asesina a Daenerys ante el Trono de Hierro (8X06). Imagen extraída de <https://s3-us-west-2.amazonaws.com/flx-editorial-wordpress/wp-content/uploads/2019/05/19223801/game-of-thrones-s8-finale-dead-daenerys-jon-700x380.jpg>

El motivo por excelencia de la serie es **el Trono de Hierro**, un motivo alegórico que simboliza el poder, aquello que ansían gran parte de la aristocracia de los Siete Reinos. Es un trono forjado con unas mil espadas, todas de enemigos derrotados por el Rey Aegon Targeryan y que se encuentra en la Fortaleza Roja de Desembarco del Rey, donde se sienta el Rey de los Siete Reinos. El trono es un objeto que “tiene la función universal de soporte de la gloria o manifestación de la grandeza humana y divina (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 1028)”, y cuando hablamos de un trono real, confiere un lugar temporalmente divino al que lo ocupa (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 1029). Se trata,

por tanto, del lugar que cualquier persona con delirios de grandeza, como puede ser Daenerys Targeryan, desea ocupar. El capítulo final de la serie, titulado *The Iron Throne*, sitúa a Daenerys por fin en él, antes de que su vida acabe en manos de Jon, y de que el último de sus dragones lo derrita, dejando claro que el Trono de Hierro ha sido la gran perdición de los Siete Reinos. Relacionado con el trono esta también **la corona** que le ponen a Sansa al final de la serie, con la que es coronada como Reina del Norte. Al situarse por encima del cuerpo, es algo que supera su magnitud humana y conecta al ser que la porta con lo divino (Cirlot, 1997: 146), por lo que el significado es muy parecido al del trono.

El libro es otro motivo alegórico que aparece en el segundo y en el tercero de los episodios analizados, en los dos casos relacionados con el personaje de Sam Tarly, mejor amigo de Jon Snow y que aspira a convertirse en Maestro, los transmisores del conocimiento en los Siete Reinos. En el segundo episodio, Sam le explica a Ginny, su pareja, historias sobre el muro que separa los Siete Reinos de la tierra de los salvajes, de donde procede ella, que se extraña que sepa tanto. “*I read it from an old book*”, le dice él. En el tercer episodio, en una de las escenas finales, con Tyrion como Mano del Rey de Bran Stark, los señores de Poniente se reúnen para poner en marcha sus primeras políticas tras la guerra. Sam le lleva un inmenso libro a Tyrion titulado *A Song of Ice and Fire*, en el que se explican las guerras que ha habido en Poniente desde la muerte del Rey Robert Baratheon. Se trata de una referencia a la saga de libros publicada por George R. R. Martin titulada así, que son las que adapta, hasta cierto punto, la serie, en lo que es una referencia intertextual interna. El libro es, por tanto, sabiduría, conocimiento y memoria.

Por último, **la lágrima** que le cae a Daenerys al final del primer episodio es otro motivo alegórico recurrente en las ficciones analizadas. Tras ser entregada por su hermano a Khal Drogo, este la coge y se la lleva en su caballo a solas. Ella está atemorizada, y le cae una lágrima que simboliza su miedo. Khal Drogo la desnuda, y queda para la imaginación del espectador adivinar qué sucederá.

El lobo huargo es el motivo simbólico recurrente a lo largo de los tres episodios analizados. Además de ser el emblema de los Stark, cada uno de estos acompaña a los hermanos Stark desde el primer episodio, cuando Jon encuentra: “*There are five. One for each of the Stark children. The direwolf is the sigil of the house*”. Aparecerá un sexto, que será el que se quede con Jon, que es (o eso creíamos) un hijo bastardo de Ned Stark. Será el único lobo huargo que sobreviva al final de la serie, donde se reencuentra con Jon y lo acompañará más allá del muro. Si bien el lobo es un animal que, simbólicamente,

tiene un aspecto feroz y otro positivo (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 682), en la serie se resalta el segundo de ellos, aunque el uso del lobo como emblema de los Stark indica también la ferocidad que la Casa quiere transmitir a sus enemigos, al ser símbolo de valor (Cirlot, 1997: 280). Dicha alegoría guerrera la utilizan numerosos pueblos (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 684).

Será **un cuervo** el que lleve el mensaje de la hermana de Catelyn a los Stark para advertirles de que los Lannister mataron a Jon Arryn y ambicionan el Trono de Hierro. El cuervo, uno de los motivos universales por excelencia, retratado magistralmente por Edgar Allan Poe y otros autores, es un pájaro de mal agüero (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 390). Aquí, dada su presencia en el primer capítulo de la narración, podemos intuir que se trata de un aviso sobre lo que está por venir, una historia con grandes dosis trágicas. Además, la importancia del cuervo es enorme en la narración. Tal como Tyrion explica cuando intenta hacer de Bran el Rey de los Siete Reinos, éste se ha convertido en el cuervo de los tres ojos. Se trata de un ser verdediente que puede situarse en el pasado y en el futuro, así como en la mente de otros seres, lo que hace Bran en el segundo episodio analizado, cuando es capaz de meterse en el cuerpo de Hodor, lo que indica aquí el significado positivo del motivo que es propio de otras culturas (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 390 – 391).

Además del lobo y el cuervo, aparecen distintos motivos simbólicos con gran poder en la narración: en el primer capítulo, Daenerys se purifica con un baño de **agua** hirviendo ante de entregarse a Khal Drogo, con una limpieza que busca remarcar su carácter virginal; **el vino**, símbolo asociado a la sangre (Chevalier, Gheerbrant, 1986: 1072) que riega el banquete de la Boda Roja antes de que se produzca la masacre que acabará con el Rey del Norte y su madre; **el fuego** destructor que ha arrasado con Desembarco del Rey y que fundirá el Trono de Hierro en el último episodio, así como las **cenizas** que caen del cielo en el mismo, símbolo también de la destrucción y de lo que antes era vida; así como el **dragón** de Daenerys, un motivo propio del fantástico, ya que es un ser mitológico, que puede ser “guardían o símbolo de las fuerzas demoníacas (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 428).” Es un símbolo ambivalente, tal y como se manifiesta en la serie: por un lado, es el protector de Daenerys, y se muestra benevolente al dejar con vida a Jon e identificar el verdadero causante de la muerte de Daenerys, el Trono de Hierro, al que destroza antes de llevarse su cadáver lo lejos. Por el otro, ha arrasado por completo una ciudad, matando a miles de personas.

Por último, los motivos caracterizadores tienen mucho que ver con la fantasía medieval en la que nos encontramos. Entre los cientos de motivos caracterizadores de la ficción, podemos destacar elementos como las espadas, las lanzas, las armaduras, las capas o los caballos.

17.4. Argumentos

Resulta difícil aquí redactar este apartado debido a lo larga que es la serie y a las numerosas tramas que se desarrollan a lo largo de esta, lo cual da buena muestra los episodios que hemos analizado.

De hecho, podemos considerar que hay varias tramas en los capítulos analizados que siguen el argumento de **“el ansia de poder”**: la primera es la de Viserys, al que vemos como un joven de lo más ambicioso que vende a su hermana por un ejército y que está dispuesto a todo por conquistar lo que cree suyo. En el primer capítulo, el único en el que aparece, vemos su ambición y cómo planea conseguir su objetivo, por lo que es una parte de una línea argumental que da más de sí; la segunda es la de los Lannister, liderados por Cersei y Jaime, que están conspirando por hacerse con el Trono de Hierro, como si de los Macbeth se trataran: en el primer episodio, sabemos que han matado a la Mano del Rey, cuya esposa advierte a Ned y a Catelyn que su ambición aspira a mucho más; en el segundo episodio, poseen el Trono de Hierro, donde se sienta Joffrey, y siguen moviéndose para mantener su poder, asesinando a Rob y Catelyn Stark; en el tercer episodio acaban de caer derrotados por Daenerys, y Tyrion, la oveja negra y último superviviente de los Lannister, descubrirá sus cadáveres; por último, se encuentra en la trama de Daenerys, que si bien en el primer episodio es solo una herramienta en manos de su hermano, se convierte en una especie de elegida para liberar el planeta y conquistar el Trono de Hierro. En el final de la serie, lo que vemos es el resultado de esa ambición desmesurada de poder de la que hemos hablado en el primer punto.

Además, tanto con Viserys, primero, como con Daenerys después, nos encontramos la línea argumental de **“la vuelta al hogar”**. Ambos son dos jóvenes que viven en el exilio, ya que saben que de ser vistos en algún rincón de los Siete Reinos serían ajusticiados inmediatamente por cualquiera de los hombres del Robert Baratheon. Viserys planea la reconquista del Trono de Hierro y su vuelta a Desembarco de Rey como líder de Poniente, ya que tras la muerte de su padre y de su hermano mayor le correspondería ser el heredero. Si bien no lo vemos, su muerte hará de Daenerys esa heredera, con un personaje que evoluciona muchísimo, y a la que en el segundo episodio

encontramos en una de las múltiples aventuras en su odisea particular para volver a su hogar. Tras una larguísima travesía, en el último episodio vemos cómo conquista el Trono de Hierro, y cuando por fin lo toca, morirá asesinada por Jon. Vuelve a su hogar para morir en los brazos de su amado/verdugo.

Por último, encontramos como en el primer episodio, en la escena inicial y a lo largo del episodio, se inicia el argumento de la otra trama principal de la serie, que ya no encontramos más en los capítulos analizados, cuya trama surge del argumento de “**el intruso destructor**”. Unos pocos miembros de la guardia de la noche caminan en un lugar más allá del muro, donde encuentran una macabra sorpresa: muertos que han vuelto a la vida, los caminantes blancos, de cuya presencia da testimonio el único superviviente, al que toman por loco, pero que advierte del peligro que viene, y que amenaza con destruir todo lo que hay en los Siete Reinos. Lo visto en nuestro análisis es solo la semilla que inicia la trama y, por ende, el argumento de esta. Además, en el segundo capítulo presenciamos lo que es parte del argumento de “**la venganza**”, en el que Rob y Catelyn planean cómo vengarse de los Lannister por asesinar a Ned. Dichos planes serán interrumpidos de cuajo por la muerte de ambos en casa de Walder Frey, con el orgullo herido y comprado por los Lannister.

17.5. Loci

La escena inicial y final de la serie sucede en un mismo lugar, en un **bosque** helado más allá del muro. “Dentro del simbolismo general del paisaje el bosque ocupa un lugar muy caracterizado, apareciendo con gran frecuencia en mitos, leyendas y cuentos folclóricos. Su complejidad, como la de otros símbolos, redundante en los diversos planos del significado, que parecen todos ellos corresponder al principio materno y femenino (Cirlot, 1997: 102).” Si bien la escena final puede situarse en este significado positivo, la escena inicial es todo lo contrario, ya que es el lugar donde aparecen los caminantes blancos: “El bosque contiene toda suerte de peligros y demonios, de enemigos y enfermedades, lo cual explica que los bosques fueran de los primeros lugares consagrados al culto a los dioses (Cirlot, 1997: 102 – 103).

En una fantasía de inspiración medieval es obvio que **el castillo** va a ser un *locus* recurrente, y aparece aquí en los tres capítulos analizados. Cabe decir que, en el último, al ser un **castillo en ruinas**, se trata de un motivo alegórico que simboliza la destrucción de la guerra y que señala el resultado de la ambición desmesurada de poder de los distintos actores en los Siete Reinos. El castillo es símbolo de protección. Se sitúa, generalmente,

en las alturas o en el claro de un bosque, siendo una morada sólida, de difícil acceso, y que ofrece una sensación de seguridad todavía mayor que la de la casa. Simbólicamente, es un lugar muy poderoso: “Abriga un poder misterioso e inasequible. Los castillos aparecen en las forestas y montañas mágicas, cargados ya por su parte de fuerza sagrada, y desaparecen como encantamientos, cuando se acercan los caballeros al término del espejismo. También en los castillos están dormidas las jóvenes hermosas o languidecen los príncipes encantadores (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 261 – 262).” Al ser una construcción inventada hace siglos, hace que esté presente en incontables narraciones, especialmente en la Edad Media, en historias épicas como la del Cid. Aquí, resulta llamativo como se rompe con esa protección que esconde el castillo como símbolo, al ser el lugar de asesinato de los Stark, y al acabar destrozado por la ira de Daenerys. Los estragos que ha causado se ven al ver el Trono de Hierro al aire libre, sin la enorme fortaleza que lo protegía.

El último *locus* simbólico que hallamos es la recreación del **infierno** que se hace en el último episodio en Desembarco del Rey: llamas, edificios reducido a escombros, ceniza, que unos minutos atrás era vida, cayendo del cielo, muertos calcinados, personas que caminan como muertos vivientes con la espalda abrasada, ejecuciones, y supervivientes en estado de shock. Una de las recreaciones más crudas de la locura de la guerra y de las luchas de poder, que conllevan a un infierno en vida. La imagen del inicio del episodio, con Tyrion caminando por lo que queda de Desembarco del Rey, recuerda mucho a la del personaje que interpreta Adrian Brody caminando por el gueto judío de Varsovia en *El pianista* (R. Polanski, 2002).



Tyrion camina entre las ruinas de Desembarco del Rey (8X06). Imagen extraída de <https://st1.latestly.com/wp-content/uploads/2019/05/pjimage-1-28-784x441.jpg>

El muro de hielo es el *locus* más reconocible en la serie, es el lugar que señala **la frontera** entre lo Siete Reinos y la tierra donde habitan los salvajes, y es algo que a lo largo que se emitía la serie superó la ficción para llegar al terreno político con la propuesta de Donald Trump de construir un muro que separara los Estados Unidos de México, y parar así la llegada de los salvajes mexicanos a la tierra prometida. El muro, de hecho, es “el recinto protector que encierra un mundo y evita que penetren allí influencias nefastas de origen inferior (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 738). Es seguridad, pero también es prisión (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 738). El muro es, en la serie, una construcción que separa a los habitantes de los Siete Reinos de los salvajes, e ir más allá del muro, al inicio de la serie, es ir a lo desconocido, donde los peligros acechan.

17.6. Personajes, figuras y personajes míticos

Si son muchas las tramas que se desarrollan en la serie, también lo es el número de personajes que encontramos en la misma, muchos de los cuales fallecen durante su desarrollo, como es el caso de Ned Stark, protagonista claro de la primera temporada y al que decapitarán en el noveno episodio. Por lo tanto, resulta imposible elegir un único protagonista o un grupo de protagonistas que se mantiene a lo largo de toda la serie, como hemos hecho con el resto de las series analizadas. Los personajes que hemos seleccionado, y que al ser más desarrollaremos de manera más breve, son Ned Stark, Jon Snow, Daenerys Targeryan y Tyrion Lannister.

Ned Stark es el protagonista del primer episodio analizado, que se muestra como un **personaje arquetípico**, que ofrece rasgos de **personaje tipo**. Es, por un lado, un héroe en el sentido más clásico que encarna valores perfectos como la justicia, el honor o la valentía. El soberano que gobierna el norte, al que todos sus hombres admiran, al que sus hijos respetan y el cual es reclamado por el rey de los Siete Reinos para gobernar junto a él, y a pesar de que no desea ir allí, su deber lo llama. Su esposa le advierte de que los Lannister mataron a la última Mano del Rey, pero él no puede negarse. Sin embargo, a pesar de esta construcción claramente arquetípica, muestra una gran cantidad de dudas a la hora de aceptar el encargo de su rey, a pesar de que es lo que debe hacer, lo que hace que veamos **rasgos de personaje tipo**, alejada de la perfección total del arquetipo. Lo que sí que queda claro es que se trata de un **héroe líder** en el sentido más tradicional.

Jon Snow es el que la serie presenta como hijo bastardo de Ned Stark y al final lera el heredero legítimo de un Trono de Hierro que nunca quiso y en el que no se sentará. Se trata de un **personaje tipo** que se presenta como un **antihéroe** en el primer capítulo y

que evoluciona al **héroe líder** que vemos en el segundo y en el tercer capítulo analizados. Se trata de un joven fuera de lugar al cual su madrastra no soporta y que desea unirse a la Guardia de la Noche, la orden que vigila el Muro para que los salvajes no lleguen a los Siete Reinos, y a la que debería dedicar su vida, ya que no podría tener esposa ni relaciones sexuales. En la escena en la encuentra a los lobos huargos, le propone a su padre que se los de a sus hermanos, lo que demuestra, por un lado, la bondad y el cariño con estos, y por el otro, la resignación por su posición. En el segundo episodio lo vemos ya más allá del muro, infiltrado en un grupo de salvajes de los que huye tras revelarse que no está con ellos, sino contra ellos³⁴⁵. Al final de la serie es una de las personas más importantes de los Siete Reinos, a la vez que un ser atormentado por las dudas de qué es lo correcto. Su intención de hacer siempre lo mejor por el resto lo lleva a matar a Daenerys, de la que está enamorada, aunque sepa que dicho acto lo va a perseguir toda su vida. Eso es lo que le condenará de nuevo a ser enviado a la Guardia de la Noche, de la que huirá con los salvajes.

Daenerys Targeryan es el personaje en el que se aprecia una mayor evolución en los tres capítulos analizados. En su primera intervención es una virgen adolescente entregada a un salvaje por su hermano, en el segundo episodio ya se ha convertido en reina de varios pueblos de Essos, a los que quiere liberar del yugo de sus tiranos antes de reclamar en Trono de Hierro, y en el tercer episodio, ha conseguido llegar a él siendo peor que todos esos tiranos de los que renegaba, sucumbiendo ante su ambición desmesurada de poder, lo que le costará la vida. En cuanto al estatuto representativo del personaje, por toda la evolución y matices que presenta, es un claro ejemplo de **personaje tipo**. Más interesante es ver el estatuto heroico del personaje. En el primer es un **antihéroe**, una mujer víctima del heteropatriarcado cuya voz es silenciada por la ambición desmesurada de poder de su hermano y por la violencia y el deseo sexual de los dothraki. En el segundo episodio es un **héroe líder**, que libera pueblos y al que un grupo de hombres la adoran y arriesgan su vida por ella, para entregarle Yunkai: “*The city is yours my Queen*”. Y en el último episodio, con su dragón, debemos considerarla como un **héroe maravilloso**, ya que cuenta con la ayuda de un ser sobrenatural con el que ha podido conquistar la capital de los Siete Reinos prácticamente sola. Hay un plano del episodio, en el que el dragón

³⁴⁵ Hablamos del capítulo. La relación de Jon con los salvajes será tan buena que la escena final de la serie es él huyendo con un centenar de salvajes más allá del muro. Se da a entender que huye de su condena para convertirse en el líder de los salvajes.

vuela detrás de Daenerys con las alas extendidas, la señalan como un ser sobrenatural que, sin embargo, poco después morirá a manos de Jon.



Con Drogon detrás Daenerys parece un ser sobrenatural (8X06). Imagen extraída de <https://www.5why.com.au/someone-predicted-what-happened-to-daenarys/>

Tyrion Lannister, el enano, como él mismo se llama, en quizás el **personaje tipo** más bien construido de esta serie, al que también identificamos como un **antihéroe**. En el primer episodio se presenta como un tipo un poco bocazas, mujeriego, un vividor en el sentido más amplio: cuñado del Rey y al que solo le interesa el sexo. Sin embargo, una conversación con Jon ya muestra que detrás de esa fachada hay un ser inteligente capaz de mucho más. Ofende a Jon por llamarle bastardo, y aunque se disculpa le da un consejo:

Tyrion: Never forget who you are. The rest of the world will not. Wear it like armour, and it can never be used to hurt you.

Jon: What the fuck you know about being a bastard?

Tyrion: All the dwarfs are bastards in their father's eyes.

Al final de la serie es la Mano del Rey de Daenerys, cargo que dejará al ver en qué se ha convertido ella, y por el que será encerrado. Será Tyrion el que hable con Jon y lo convenza de matar a Daenerys, y será también él quien proponga a Bran como Rey de los Siete Reinos, donde gobernará él mismo como Mano del Rey, a pesar de que es lo último que desea hacer.

Tanto Jon como Tyrion encarnan a dos figuras tradicionales de las historias de la Edad Media y de la fantasía en general: **el bastardo** y **el enano**. El primero, cuyo apellido es genérico para todos los bastardos, vive con la familia de su padre en Invernalía, aunque debe aguantar el odio de Catelyn, que ve en él la infidelidad de su esposo. Finalmente, se

revela hacia el final de la serie que Jon es en realidad hijo de la hermana de Ned y el hermano mayor de Daenerys y, por tanto, heredero legítimo al Trono de Hierro. Tyrion, que en su primera aparición pudiera parecer que iba a ser el bufón sabio, figura que encarnaban muchos enanos, se desarrolla como un personaje con mucha mayor profundidad, cuya importancia queda clara en el final de la serie. Además, los dos, tal y como hemos explicado, encarnan la figura del **traidor** en el último episodio, ya que traicionan a Daenerys. Los otros traidores que vemos aparecen en el segundo episodio, y son Walder Frey y Lord Bolton. Tyrion, además, encarna en el tercer capítulo analizado la figura de **la mano derecha**. Dicha figura es muy explícita en esta serie, ya que queda señalada por el puesto de la Mano del Rey.

Arya Stark, a lo largo de los tres capítulos analizados, es **la niña rebelde**. En general, el rebelde es alguien que “puede ofrecer una resistencia meramente pasiva no siguiendo las instrucciones dadas, pero puede también pasar a una resistencia activa y al empleo de la fuerza contra la autoridad que ya no es reconocida por él (Frenzel, 1980: 285).” En el primer episodio, es una niña que se rebela ante la educación que le dan por ser una niña, ya que a ella lo que le gusta es luchar y jugar con el arco, y no hacer cosas de princesa como su hermana Sansa. En el segundo episodio, está con el personaje de El Perro, quien la tiene presa en una relación de amor-odio que se desarrolla durante toda la serie, cerca de Los Gemelos, donde su madre y su hermano son asesinados. Cuando él está a punto de matar a un hombre para robarle su carro, se dispone a matarlo, pero Arya muestra su valentía parándolo, lo que hace que El Perro la amenace, aunque ella no se achante: “*You’re so dangerous, aren’t you? Saying scary things to little girls. Killing little men and old people...*”. En el capítulo final, su rebeldía la hará no contentarse con quedarse en Poniente, y se dispone a ser una exploradora para conocer que hay más al oeste.

Su hermano Bran, el niño aventurero al que Jaime tira por la ventana, se convierte en el segundo y en el tercer episodio en **un oráculo**. La figura, inspirada en los oráculos de la Antigua Grecia, la encontramos en otros personajes como Tiresias, el adivino ciego de Grecia que aparece en *La Odisea*. En el segundo episodio, Bran tiene la capacidad de poseer la mente de otros seres, e incluso personas, como Hodor, y poder utilizar su cuerpo. En el tercero, sin embargo, ha desarrollado sus poderes y se ha convertido en el cuervo de tres ojos, un ser con la posibilidad de ver el pasado y el presente, razón por la cual ya sabía que sería coronado, como le dice a Tyrion, que lo propone precisamente por sus

capacidades, al ser la persona que reúne toda la historia y las memorias de la gente de Poniente.

Daenerys, por su parte, tanto en el segundo, como especialmente en el tercero, representa la figura del **mesías**, una construcción que se hace ella misma, síntoma de su ambición desmesurada de poder y que será lo que le cueste la vida. El mesías es el líder necesario para una comunidad en crisis, que los ayude a luchar contra el poder establecido (Balló; Pérez, 1995: 59). Bien es cierto, que en Essos, como vemos en la ciudad de Yunkai en el segundo episodio, actúa como tal, liberando a los esclavos del yugo de sus tiranos, y a los cuales unirá en su ejército. En el capítulo final, sin embargo, parece que, tal como le dice Tyrion a Jon, el hecho de que todo el mundo le haya hecho ver que llevaba la razón ha hecho que se crea por encima del bien y del mal, y que crea actuar siempre de manera correcta. En el discurso ante sus tropas, donde les dice que la guerra no ha terminado y que deben liberar a todos los hombres, niños y mujeres del mundo, confirma esa idea mesiánica que tiene sobre ella misma.

En el primer episodio, vemos como Ned y Catelyn Stark encarnan esas figuras arquetípicas del **padre de familia** y **la madre bienhechora**. Ambos viven con toda la familia en su castillo de Invernalía, en el que se desviven por su familia, y se encargan de cuidarlos y protegerlos lo mejor que pueden. Mientras Ned se encarga de distintas tareas fuera del castillo, como ajusticiar a un desertor, Catelyn se encarga de todas las tareas dentro del hogar, como la preparación del banquete para la llegada de la familia real. Si bien estas figuras son reinterpretadas por la *Quality TV*, aquí tienen un tratamiento igual a las figuras clásicas.

Jaime y Cersei encarnan la figura de **los amantes secretos** en el primer episodio, ya que viven una aventura que por su relación fraternal y por el matrimonio de Cersei con el rey Roberth Baratheon no pudo salir jamás a la luz. Es una figura también muy presente a lo largo de la historia, donde los motivos que impedían que el amor saliese a la luz eran muchos y, entre otros, encontramos a Tristán e Isolda o a Romeo y Julieta (Seigneuret, 1988: 1149 – 1151). Los amantes, por ciertos, morirán juntos en el asedio a Desembarco del Rey, y Tyrion encontrará sus cadáveres unidos bajo unos escombros. En el primer episodio, además, la manera de actuar de Cersei con relación a su hermano es propia de una **femme fatale**, que lo lleva a cometer actos que podrían causarle la muerte como lanzar a uno de los hijos de los Stark desde lo alto de una torre. De esta figura destacamos su “capacidad de dominio, incitación al mal y su frialdad, que no le impedirá, sin

embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones animal (Bornay, 1990: 145)”, lo cual podemos observar con Cersei solamente en esta escena.

Por lo demás, encontramos a un Walder Frey que a causa del rechazo de Rob a casarse con su hija encarna la figura del **soberano humillado**; Robert y Cersei son a la vez **cornudos** e **infieles** en el primer episodio; y en el primer episodio aparecen **zombis**, una figura recurrente en el género fantástico, aunque es más propia del terror.

17.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Winter is Coming*

Fecha de estreno: 17/04/2011

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: El papel de la mujer; El amor imposible

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El ritual satánico; La ejecución pública; La caída al vacío; La relación “incestuosa”; El honor conyugal herido
 - Alegóricos: El trono de hierro; La lágrima
 - Simbólicos: El cuervo; El agua; El lobo huargo
2. Motivos caracterizadores: Espadas; Caballos; Huevos de dragón; Capas
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El ansia de poder – Argumento principal
- La vuelta al hogar – Argumento secundario
- El intruso destructor – Argumento secundario

Loci

- Simbólico: El bosque; El castillo
- Alegórico: El muro (la frontera)

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Ned Stark: Arquetipo / Personaje tipo
 - Daenerys Targaryen: Personaje tipo
 - Jon Nieve: Personaje tipo
 - Tyrion Lannister: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Ned Stark: Héroe líder
 - Daenerys Targaryen: Antihéroe

- Jon Nieve: Antihéroe
 - Tyrion Lannister: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
- Jon Nieve: El bastardo
 - Ned Stark: El padre de familia
 - Arya Stark: La niña rebelde
 - Cersei Lannister: La femme fatale / La cornuda
 - Tyrion Lannister: El enano
 - Cersei y Jaime: Los amantes secretos
 - Roberth Baratheon: El cornudo
 - Catelyn Stark: La madre bienhechora
 - Zombis

II. Nudo

Capítulo: 3X09 – *The Rains of Castamere*

Fecha de estreno: 02/06/2013

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: El papel de la mujer; El amor imposible; El honor personal

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El asesinato del huésped; El ritual matrimonial; La emboscada; El grito; La traición
 - Alegóricos: El libro
 - Simbólicos: El vino; El lobo huargo
2. Motivos caracterizadores: Caballos; Armaduras; Espadas; Lanzas; Capas
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El ansia de poder – Argumento principal
- La vuelta al hogar – Argumento secundario

Loci

- Simbólico: El castillo
- Alegórico: El muro (la frontera)

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje:
 - Jon Nieve: Personaje tipo
 - Daenerys Targeryen: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje:
 - Jon Nieve: Héroe líder

- Daenerys Targaryen: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos:
 - Arya Stark: La niña rebelde
 - Walder Frey: El traidor / El soberano humillado
 - Lord Bolton: El traidor
 - Bran Stark: El oráculo
 - Daenerys Targaryan: El mesías

III. Desenlace

Capítulo: 8X06 – *The Iron Throne*

Fecha de estreno: 19/05/2019

Temas

- Tema principal: La ambición desmesurada de poder
- Temas secundarios: El destino inexorable

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La ejecución; El ataque de ira; La traición
 - Alegóricos: El trono de hierro; El libro; Corona
 - Simbólicos: El fuego; El dragón; Las cenizas; El lobo huargo; El cuervo
2. Motivos caracterizadores: Espadas; Caballos; Armaduras; Cadáveres; Lanzas
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El ansia de poder – Argumento principal
- La vuelta al hogar – Argumento secundario

Loci

- Simbólico: El bosque; El infierno
- Alegórico: El muro (la frontera); El castillo en ruinas

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Daenerys Targaryen: Personaje tipo
 - Jon Nieve: Personaje tipo
 - Tyrion Lannister: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Daenerys Targaryen: Héroe maravilloso
 - Jon Nieve: Héroe líder
 - Tyrion Lannister: Antihéroe
3. Figuras y personajes míticos
 - Tyrion Lannister: El enano / El traidor / La mano derecha
 - Jon Nieve: El traidor

- Arya Stark: La niña rebelde
- Bran Stark: El oráculo
- Daenerys Targeryan: El mesías

18. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*: DECONSTRUYENDO LA ESPAÑOLIDAD

Muestra:

- Introducción: 1X01 – *El tiempo es el que es*
- Nudo: 2X13 – *Cambio de tiempo*
- Desenlace: 3X13 – *Entre dos tiempos*



Imagen extraída de <http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/150190/-tempus-fugit--el-ministerio-del-tiempo-recupera-los-a%C3%B1os-perdidos-para-la-ciencia-ficcion-esp%C3%B1ola-.html>

18.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *El Ministerio del tiempo*

Género: Ciencia ficción

Canal o plataforma de emisión: TVE

Años de emisión: 2015 - 2017

Temporadas: 3

Capítulos emitidos: 34

Creador: Javier Olivares y Pablo Olivares

Personajes principales: Alonso de Entrerrios (Nacho Fresneda); Julián Martínez (Rodolfo Sancho); Amelia Folch (Aura Garrido); Irene Larra (Cayetana Guillén Cuervo); Salvador Martí (Jaime Blanch); Ernesto Jiménez (Juan Gea); “Pacino” (Hugo Silva); Lola Mendieta (Macarena García y Natalia Millán); Angustias Vázquez (Francesca Piñón); Diego Velázquez (Julián Villagrán).

Sinopsis: Julián Martínez vive una situación límite tras el fallecimiento de su esposa, lo que lo hace arriesgar la vida en su trabajo como enfermero del SAMUR. En un incendio ve a dos soldados que parecen de otra época, y aunque lo toman por loco, dos enviados del secreto Ministerio del tiempo le hacen una visita para que trabaje para ellos. En caso de no aceptar, será internado en un psiquiátrico.

18.2. Temas

El *Ministerio del tiempo* es un curioso híbrido que resulta de la mezcla del subgénero de los viajes en el tiempo, propio de la ciencia ficción, y las series de época, ya que los protagonistas son de distintas épocas y los argumentos de los episodios se desarrollan en distintos siglos, recreando cada una de esas etapas lo más fielmente posible. Todo esto se combina para adentrarse en una **búsqueda colectiva** que reflexiona, para bien y para mal, sobre la españolidad. La serie, en los capítulos analizados, se sumerge en las etapas más oscuras (la derrota de la Armada Invencible; la dictadura franquista) y rescata las peores características que el estereotipo español puede arrastrar: machismo, fascismo, soberbia, fanatismo religioso, etc. Todo esto se mezclará con otros más positivos (honor, inteligencia, decisión, valentía) y con héroes y genios de la historia, como Velázquez o el Empecinado, de los que aparecen en los capítulos analizados. Así, la serie intenta explorar la identidad española mostrando las características positivas y negativas y dejando al espectador que juzgue.

Al inicio de la serie, los tres protagonistas, dos de épocas pasadas y uno del presente, representan algunas de estas características positivas: Alonso de Entreríos, un soldado de los tercios que va a ser ejecutado defenderse ante su superior, es el honor; la catalana Amelia Folch, una de las primeras universitarias en España, es la inteligencia; y Julián Martínez, un sanitario del SAMUR obsesionado por la muerte de su esposa, es la picardía (en el buen sentido). Todos ellos además son valientes y leales. Esto se contrapone con otros personajes capitulares que son todo lo contrario: corruptos, traidores, cobardes y asesinos. Así pues, la identidad colectiva española la escriben personajes como Cervantes y como Franco, y esa inmersión en los claroscuros del país a lo largo de episodios históricos sirve para hacer una relectura de esta identidad en el presente.

Desde el inicio, se trata al patriotismo de una manera muy irónica. La serie trata sobre España, pero no se da una visión gloriosa. Alonso, que se está adaptando a la nueva época y a todos los episodios históricos que no conocía, descubre en su primera misión,

al año 1808 para acabar con dos soldados de Napoleón que habían viajado al presente y se disponían a matar a El Empecinado³⁴⁶ para ganar la guerra de la Independencia, que el Imperio español dejó de existir. No se lo puede creer.

Alonso: *Un imperio como el nuestro... ¿Y ahora somos soberanos o rendimos pleitesía a alguien?*

Julián: *Sí, al Banco Central Europeo.*

Poco después, antes de viajar al 1808, la patrulla le pregunta a Salvador cuál es su plan, su respuesta sigue la línea de la exploración de la identidad nacional: “*Somos españoles, ¿no? Improvisen*”. También Salvador, cuando habla de los nuevos agentes, mira al presente desde el pasado de manera crítica: “*Si en este país todos fueran tan avanzados como Amelia y tan nobles como Alonso, otro gallo nos cantarían*”. Cuando acaba la misión con éxito y salvan a El Empecinado, Amelia le explica a Alonso cuál será su futuro, y este no da crédito. Según él, nada ha cambiado desde El Cid: “*Dios, que buen vasallo si hubiera buen señor*”. La crítica a los distintos gobernantes a lo largo de la historia es más que evidente.

El segundo episodio es una distopía presente en la cual Felipe II, tras conocer la derrota de la Armada invencible, decide saltarse todas las leyes del Ministerio, viajar al futuro, matar a Salvador y hacerse con el control del Ministerio para ganar la guerra y controlar el tiempo. Cambia radicalmente la historia, y en la actualidad España mantiene su imperio, Felipe II y los Austria siguen gobernando; la cruz de Borgoña es el emblema nacional y la Inquisición y el absolutismo han sido reinstaurados. El rey se comporta como un absoluto tirano, y las libertades, especialmente la de la mujer, dejan de existir. Amelia, que es la que se revela, hace que la detengan en el pasado (lleno de espías y de cámaras de vigilancia) para hablar con el rey, que se asombra de que sepa cosas reales de su pasado.

Amelia: *Sé de historia. De la real y no de la que habéis inventado a costa del progreso.*

Felipe II: *El progreso es un concepto sobrevalorado.*

³⁴⁶ Fue el líder de una de las guerrillas gracias a la cual se pudo derrotar al ejército de Napoleón. Poco después de la reinstauración del absolutismo Fernando VII ordenaría su ejecución, el año 1823.

Se sigue ahondando así en los episodios más oscuros de la historia y en esa parte de la identidad española (por cierto, muy presente en la actualidad), que sigue pensando, como el ficticio Felipe II, que el progreso es un concepto sobrevalorado.

En el tercer episodio, que solo mantiene a Alonso de los integrantes originales de la patrulla (Julián ha fallecido y Amelia ha decidido abandonarla por motivos personales), al que se le unen Pacino y Lola Mendieta, vemos el mayor ejercicio de meta-televisión en toda nuestra muestra. El Ministerio está en alerta porque en 1966 se está realizando una serie llamada “El Ministerio del Tiempo”, y el capítulo piloto es una recreación idéntica del primer capítulo analizado. El objetivo de la patrulla es hacer que la misión fracase. Lola, una joven que se infiltrará como secretaria del Director General de Televisión Española, tiene una entrevista de trabajo en la que sus aptitudes laborales son lo de menos. El propio director se lo dice: “*La moralidad siempre es importante*”. Ureña, el nieto de un antiguo agente del Ministerio, es el que está vendiendo la serie. Le entrega al Director General los guiones y se produce una conversación que vista en el presente parece desternillante, pero refleja lo que fue la época:

Director General: Si algo necesita este país ahora son espejos en los que puedan reflejarse, compatriotas a los que admirar, héroes...

Ureña: Pues de eso vamos sobrados

Director General: ¿Tenemos al Caudillo?

Ureña: Pues no lo teníamos pensado...

Director General: Ya lo he pensado yo. Podría interpretarlo Manolo Zazo, con esos aires de galán.

Ureña: Esto... no se parecen mucho. El público pensaría...

Director General: El público pensará lo que nosotros queramos que piense, ¿para qué cree que se inventó la televisión?³⁴⁷.

La misión de la patrulla, que es cambiar los guiones por unos escritos por ello (los originales, entendemos) resulta un éxito, lo que hace que al Director General le hierva la sangre y llame a Ureña a su despacho: “*¿Los últimos de Filipinas unos desgraciados? ¿El Cid un mercenario? ¿Cómo se atreve a decir que España maltrata a sus héroes? (...) Le voy a denunciar ahora mismo por atentar contra el régimen y por comunista*”. El éxito

³⁴⁷ Más allá de una evidente crítica a la dictadura franquista, esta conversación revela el **enorme poder de los medios de comunicación**, uno de los temas secundarios en este capítulo.

de la misión hace que Ureña cambie su plan y decida hacer público el libro de las puertas del Ministerio, por lo que creará su negocio de viajes en el tiempo. Cuando la patrulla vuelve de la misión, sucede lo mismo que en el segundo episodio analizado, y son los únicos conscientes del cambio que se ha producido. Están viendo un anuncio de la empresa de Ureña, que dice que España siempre ha vivido del turismo.

Lola: *¿Cuándo ha perdido este país la vergüenza?*

Pacino: *Cierto, porque eso no es cosa de dos días.*

Alonso: *No, es cosa de siglos.*

Todos estos instantes sirven para explorar la idea de españolidad: distintos tópicos, estereotipos y arquetipos que conforman, con múltiples matices, la idea de lo que es español. La serie, como decíamos, no esquiva episodios negativos, es más, parece que los trata mucho más que los positivos. Así, el lema del Ministerio, “el tiempo es el que es” (título del primer capítulo), habla realmente de que la identidad española, para bien o para mal, es la que es, y no se puede cambiar³⁴⁸. A nuestro juicio, la idea que transmite la serie es que, a pesar de todo, ser español no está tan mal, y debemos aceptarnos tal y como somos, con todas nuestras virtudes y todos nuestros defectos. El pasado, aunque no pueda ni deba ser cambiado, debe ser conocido por los que vivimos en la actualidad para no repetir los múltiples errores que se cometieron. Eso sí, la insistencia en personajes que hablan de la moral, de los valores, de la nación, contrarias a la democracia y al derecho de las mujeres, las cuales representan algo ya dejado atrás, es una crítica a la parte de la sociedad española que en la actualidad sigue promoviendo estos ideales tan anacrónicos.

Podemos considerar, de hecho, que el principal tema secundario que trata la serie es **el rol de la mujer en la sociedad**. A base de tratar distintas épocas donde el rol de la mujer era prácticamente el de comparsa, la serie hace que el espectador piense en ese rol en la actualidad y puede reconocer que, más allá de los innegables avances, pueda existir alguna situación no tan alejada en el tiempo. Cuando el personaje de Amelia se presenta, en una clase de literatura en la Universidad de Barcelona, está rodeada de hombres en su clase. Irene Larra, la agente que va a reclutarla, le pregunta qué le dijo su madre cuándo se enteró que iba a ser una de las primeras mujeres universitarias: “*Que había perdido el juicio. Es difícil encontrar mujeres con las que hablar de arte o política. A veces pienso*

³⁴⁸ Como el director del Ministerio, Salvador Martí, le dice a Julián cuando le enseña el Ministerio: “*Nuestra historia puede que no sea la mejor, pero podría ser peor*”.

que las mujeres somos nuestras peores enemigas, pero eso tiene que cambiar. Estoy segura de que en el futuro una mujer podrá hacer lo mismo que un hombre.” Más adelante, cuando Salvador informa a Alonso que Amelia será la líder de su patrulla no da crédito: “*¿Cómo una mujer? ¡Esto es de locos!*” Los creadores utilizan a Alonso para que todos aquellos que siguen pensando así se vean reflejados en alguien que vivió hace cinco siglos³⁴⁹.

El segundo episodio es quizás cuando este tema tiene mayor relevancia. Con Felipe II como Rey del Tiempo y del Imperio, se crea un estado ultraconservador, con la Inquisición presente, en el que el papel de la mujer queda reducido a la nada. Irene, que es lesbiana y vive su sexualidad de manera muy natural, es una de las agentes más importantes, alegres y valientes del Ministerio. En esta nueva realidad es una simple secretaria, casada y con hijos, es cobarde y vive sexualmente reprimida. Amelia, que junto a Alonso y Julián son los únicos conscientes de lo que ha pasado, intenta pedirle su ayuda. Se comporta de manera robótica, y Amelia la besa para intentar que reaccione.

Irene: No puedo. Lo tenía superado. Hice un curso que me recomendó mi confesor. Si me pillan me encerrarán y me apartarán de mis hijos.

Amelia: ¿Eres feliz?

Irene: Soy responsable.

En el tercer episodio, será Lola la que centre los comentarios machistas. El Director General, nada más contratarla, le pide que se suba “*un poquito la falda*”. Posteriormente, cuando ella y Pacino están dando el cambiazco a los guiones, un vigilante los pilla, por lo que se besan para disimular, lo que provocará el enfado de este: “*¡¿Pero qué guarrada es esta?! El disgusto que se llevaría tu padre si te viera así...*”

El otro tema secundario recurrente que tiene mucha importancia, al que ya hemos nombrado, es el de la **meta-televisión**, que se ve especialmente en el último capítulo. Cuando los personajes ven la serie que se ha realizado copiando sus aventuras, comentan los títulos de crédito y los autores que los interpretan. La actriz que interpreta a Amelia es Gemma Cuervo, y el que interpreta a Julián es Fernando Guillén. Ambos son los padres

³⁴⁹ Por ejemplo, en el segundo capítulo estalla cuando le hablan de la Constitución de Cadiz: “*Maldigo la democracia y la novedad*”.

de Cayetana Guillén Cuervo, la actriz que da vida a Irene³⁵⁰. A Alonso lo interpreta Pedro Blanch, y este se queja ya que “parece un alfeñique”. Salvador discrepa: “¿Jaime Blanch? Pues hace un Jeromín increíble”. El mismo Jaime Blanch, más mayor, interpreta a Salvador, por lo que se defiende a sí mismo. Por si fuera poco, en el capítulo, consiguen completar la primera misión convenciendo al Director General de que en vez de la serie emita el proyecto de un joven que parece tener unas ideas locas, un tal Chicho Ibáñez Serrador, que está sacando adelante sus *Historias para no dormir*.



Créditos de la serie dentro de la serie (3X13). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/80220521?trackId=13752289&tctx=0%2C12%2C3ff607e1-cfa4-4833-8127-eb89ed16af29-23075301%2C%2C>

Más allá de estos temas, en la serie aparecen otros temas a los que simplemente nombraremos: el amor prohibido entre Julián y Maite, sobre el que profundizaremos al hablar de los argumentos; **la lucha por la libertad**, por la que Amelia se juega la vida en el segundo episodio; **la ambición desmesurada de poder**³⁵¹ de Felipe II por ser Rey del Tiempo y del Imperio; **la fraternidad**, que se aparece en los tres capítulos analizados

³⁵⁰ Hay un guiño similar en el primer episodio. Al registrarse en la posada, Julián da el nombre de Curro Jiménez. El actor que interpreta a Julián, Rodolfo Sancho, es hijo de Sancho Gracia, que representó al famoso Curro Jiménez. La intertextualidad es, por tanto, constante.

³⁵¹ “*He sido el hombre más poderoso del mundo y aquí me tenéis, pudriéndome en vida*”, le dice a Amelia antes de morir.

entre los miembros de la patrulla; **la avidez de dinero** de Ureña en el último episodio³⁵²; **la denuncia al capitalismo salvaje** a partir del negocio que monta Ureña³⁵³; y, con el ejemplo de la conversación entre Ureña y su abuelo, un último tema que aparece de manera recurrente a lo largo de los tres capítulos, es **el choque generacional** entre personajes de diversas épocas que conviven en el presente y que viajan en el tiempo, y que es además lo que suele dar pie a las situaciones cómicas que encontramos.

18.3. Motivos

El principal motivo de acción de la serie es el del **viaje en el tiempo**, el motivo que da nombre al subgénero de la ciencia ficción en el que se encuadra la serie. El viaje en el tiempo es un motivo que aparece por primera vez en la obra de H. G. Wells, *La máquina del tiempo*, y que a partir de ahí la ciencia ficción ha explorado de distintas maneras. En la serie, el viaje del presente al pasado y del pasado al presente se hace a través de distintas puertas del tiempo, en la mayoría controladas por el Ministerio, y que son el objeto de deseo de aquellos que desean modificar el pasado en su propio beneficio. Según el código de la serie, solo se puede viajar al pasado, aunque en un capítulo de la tercera temporada descubren que el rabino que inventó las puertas del tiempo fue capaz de viajar al futuro y Pacino guardó una foto en su móvil con los planos, que utilizaron para viajar al futuro con Ureña y enseñarle el Apocalipsis. Tras el éxito de la misión, Salvador rompe los planos, y hace referencia de manera paródica a los códigos del subgénero: *“No me he pasado toda la vida diciendo que no se puede viajar al futuro, para que se pueda ahora”*.

El otro motivo temático que aparece de manera reiterada es el del **truco**, y que además se describe en uno de los episodios de manera explícita. En el primer capítulo lo vemos en la presentación del capítulo de Alonso. En el calabozo, a pocas horas de ser ejecutado, Ernesto se presenta ante Alonso y le pregunta si quiere trabajar para el Ministerio. Debe decidir en segundos. Dice que le gustaría, pero que la ejecución no la

³⁵² Cuando le confiesa a su abuelo su idea de hacer de las puertas del tiempo un lugar para turistas, su abuelo se indigna. *“Antes luchábamos contra el enemigo, le reconocíamos el valor. Los jóvenes de ahora no tenéis ideología”*. Su respuesta es significativa: *“No tenemos más ideología que la del dinero”*.

³⁵³ La patrulla es detenida y llevada al despacho de Ureña. *“Supongo que el viejo Salvador Martí está en contra de todo esto, qué obsesión tiene este hombre contra el progreso”*. La frase de Ureña podría ser sacada de cualquier obra que defienda el libre mercado. Será Pacino el que le responda: *“Ahora resulta que es usted un gran hombre. Usted es un usurero de mierda, y ese es el oficio más antiguo del mundo”*.

iba a poder parar. Le enseña al superior con el que se peleó, vestido como él y con su mismo aspecto, con el que le da el cambiazo (aquí, en la actuación de Ernesto también vemos el motivo temático del *deus ex machina*). En el tercer episodio analizado, Pacino y Lola están en el despacho del Secretario General de TVE para dar el cambiazo a los guiones que le entregó Ureña. Cuando lo están haciendo, Pacino dice una frase que hace latente este motivo, y explica perfectamente su significado: “*Nada por aquí, nada por allá... ¿Dónde está la pelotita?*”.

Además de los mencionados, aparecen distintos motivos de acción a lo largo de la serie que son recurrentes en nuestro análisis: en el primer capítulo aparece también el motivo del **duelo**, también muy explícito, cuando Alonso desafía a un francés que le da una bofetada a una camarera por rechazarlo: “*Cuando una dama dice no, es no. Aquí y en París. Dos franceses son muy pocos para un español*”. Al final la intervención del soldado de Napoleón al que han ido a buscar en la misión hace que se aborte el duelo; en el segundo capítulo encontramos el motivo del **desafío a Dios**, que queda claro en la réplica a su asesor cuando le explica su intención de alterar el tiempo: “*Que me perdone Dios si lo ofendo y que me lo haga pagar, que no tardaré mucho en rendirle cuentas. Pero es hora de cambiar la historia*”; **la tortura** que sufre Amelia a mano de los inquisidores; y **la ejecución** de Salvador a manos del mismo Felipe II, que luego se revertirá cuando la historia vuelva a la normalidad; en el último capítulo hallamos los motivos de **la caza**, cuando a los presos del ministerio los llevan al pasado a que los fusilen, corriendo tras de ellos como si de una cacería se tratara (la intervención de Irene los salva, en lo que es un **Deus ex machina**); **el ataque de ira**, con un toque cómico, de Alonso cuando tiene a Ureña delante de él; y **el Apocalipsis**, que es el infierno en el que se ha convertido Madrid.

El principal motivo simbólico que aparece en la serie es **la puerta del tiempo**, que es lo que utilizan los agentes para viajar al pasado. Es un motivo recurrente en el género, ya que es una de las maneras en que se puede viajar por el tiempo, y se utiliza también en otras narraciones propias de la ciencia ficción como paso a otra dimensión o a otro lugar³⁵⁴. Es algo que se justifica por el propio simbolismo del motivo, ya que es algo que “simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido (...). La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo.

³⁵⁴ Pensemos en *The Twilight Zone*, donde se utilizaba esa misma metáfora como invitación al espectador para adentrarse en lo desconocido.

Es la invitación al viaje a un más allá (Chevalier; Gheerbrant: 1986: 855).” La puerta, que siguiendo el viaje del héroe podríamos considerarlo como el umbral, es el lugar por el que nuestros héroes avanzan hacia la aventura, pero que también les supone un viaje espiritual, especialmente en el caso de Julián, que lo utiliza para ver a su esposa muerta, lo que le afecta profundamente. Así pues, la puerta es el lugar de paso al pasado, a lo desconocido, y también para la transformación interior de los personajes.



Julián descubre las puertas del tiempo. Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/80064237?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C3ff607e1-cfa4-4833-8127-eb89ed16af29-23075301%2C%2C>

En el primer capítulo, cuando Salvador le enseña a Julián el Ministerio aparecen dos motivos simbólicos relacionados entre sí. “*Tenga cuidado no resbale, la caída es impresionante*”, le dice Salvador al mostrarle una **escalera** de caracol interminable que se pierde en el **abismo**. Ambos motivos simbólicos han sido especialmente recurrentes en el audiovisual, y tienen aquí cierta importancia. El abismo, presente en la *Teogonía* de Hesiodo, que describía así el caos y que es una especie de abertura profunda hacia el infinito (Salvador Corretger, 2016: 67), es para Jung, en los sueños, un “inmenso y poderoso inconsciente; aparecerá como una invitación a explorar las profundidades del alma, para liberar los fantasmas o deshacer las ataduras (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 43).” Esta descripción jungiana parece presagiar el camino que acometerá Julián, que eso sí, lo hace de una manera pausada, a través de la escalera, otro lugar de contacto entre dos mundos. Además de estos, **las lágrimas** de Amelia cuando habla con Felipe II tras ser torturada por los inquisidores pueden ser causadas por una o por todas las sensaciones

que pasan por su cabeza en ese momento: el miedo a la muerte, su orgullo, el disgusto por la falta de fraternidad por parte de Julián y de Alonso, la rabia por las injusticias que se van a cometer o la pena por ver cómo todo por lo que ha luchado se ha perdido. Sus lágrimas condensan todo eso, y dan pie a que el espectador saque sus propias conclusiones.

Encontramos dos motivos alegóricos en la serie. El primero, que aparece tanto en el primero como en el tercer capítulo (en este tiene mucha importancia), es **el libro**, que no es solo “símbolo de la ciencia y de la sabiduría (...), es símbolo del universo (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 644).” En la serie, el libro de con las puertas es un libro sagrado, ya que es el que contiene todas las conexiones con el pasado, y es a la vez objeto de deseo de los más codiciosos, como Ureña, que revela el gran secreto ya que su abuelo había copiado en un cuaderno el libro de las puertas. Otro motivo alegórico que encontramos es, precisamente, **el dinero**, lo que mueve a actuar a Ureña, como él mismo le reconoce a su abuelo: “no tenemos más ideología que el dinero”. El último motivo alegórico que hemos encontrado es **la fotografía**, un motivo que tiene poco más de un siglo, pero un largo recorrido en el audiovisual, y que aquí simboliza la imposibilidad que tiene Julián de superar la muerte de Maite, ya que mira un álbum de fotos de los dos de manera casi obsesiva.

Los motivos característicos de la serie son diversos, y sirven, principalmente, para caracterizar la época en la que se encuentran los protagonistas o que son característicos del género. Como son muy numerosos, señalaremos los que nos han parecido más destacados. La mejor manera de caracterizar cada época es con los trajes, lo que hace que cuando los agentes estén en el presente con trajes del pasado se produzcan situaciones cómicas (“¿Esto qué es? ¿Una fiesta de disfraces?”, dirá Julián al ver el Ministerio por primera vez); es llamativo también el uso de tecnologías del presente como el móvil y el reloj digital en otras épocas; a modo de ejemplo, la fotografía de Franco y el símbolo de la Falange aparecen en 1963 o se nombra a las pesetas y hay carteles de Felipe González y José María Aznar en 1966; o se muestra la portada de un diario en 2019 para mostrar lo que sucede en el futuro; además, aparecen soldados, espías y armas; a los altos cargos del ministerio se les distingue por el traje y la corbata; y en la dictadura instaurada por Felipe II todos visten de manera uniforme de negro.

18.4. Argumentos

El Ministerio del Tiempo es la única serie de las analizadas que surge de la matriz genérica dramática en la cual los arcos argumentales del capítulo son más importantes, y llevan el peso principal de la serie. Aunque los argumentos principales de los tres capítulos analizados partan del mismo esquema argumental, y se puedan combinar con otros, son argumentos que se abren y se cierran en el mismo episodio. Además, en el primer episodio queda abierto un argumento secundario, y se desarrollará a lo largo de las dos primeras temporadas de la serie, aunque no lo presenciaremos más que de pasada en el segundo episodio analizado.

Los argumentos de cada episodio de *El Ministerio del Tiempo* recrean de manera muy original historias que surgen del argumento de “**el intruso destructor**”. Dicho argumento, que generalmente tiene cabida en el género de terror, aparece aquí en cada uno de los capítulos de esta serie de ciencia ficción. El argumento de los tres, reducido al mínimo, es el mismo: alguien quiere alterar el tiempo en su propio beneficio, la patrulla, aunque es puesta al límite, consigue detenerlo o detenerlos, y la situación vuelve a su estado natural. Si el intruso destructor del que hablan Balló y Pérez pone en peligro una comunidad (Balló; Pérez, 1995: 75), aquí se pone en peligro a toda una nación: su democracia, sus libertades, sus valores, su historia, en general, con lo bueno y con lo malo. En el primer episodio, son dos soldados napoleónicos los que viajan por el tiempo, al encontrar una puerta que conecta con un apartamento de Madrid en nuestros días. Allí leerán lo que pasó con la Guerra de la Independencia y sabrán que deben matar a El Empecinado para cambiar el curso de la historia. La patrulla viaja al pasado y allí, aunque disparan al Empecinado, consiguen salvarle la vida y Alonso matará al soldado francés que quedaba con vida. Aparece también Lola Mendieta (de la que hablaremos más tarde) una exagente del Ministerio a la que daban por muerta que parece una traidora que ha vendido a su patria que consigue escapar, en lo que es el inicio de otra cadena argumental que se desarrollará a lo largo de la serie. En el segundo episodio, el personaje que pone en jaque la historia y la nación española tal y como la entendemos es Felipe II, el que fuera Rey de España que perdió con la Armada Invencible y que decide saltarse todas las normas para modificar el tiempo y nombrarse Rey del Tiempo y del Imperio. Instaurará un sistema absolutista y controlará toda la historia como si de un Gran Hermano se tratara. Aunque Julián y Alonso se piensan si quieren modificar el tiempo, y aunque Amelia está a punto de morir ejecutada, consiguen convencer a Felipe II para que vuelva a modificar la historia para que sea igual que la original amenazado con matarle cuando era niño. En

el tercer capítulo, será Ureña el que, movido por el dinero, intenta modificar la historia: primero con la serie y, tras fracasar, consigue ir más allá y vender el libro de las puertas para crear una empresa de turismo por el tiempo. Solo una pequeña resistencia de antiguos agentes del Ministerio, liderados por Irene, le opone resistencia. Deben hacerle viajar al futuro para ver lo que su empresa ha causado: el Apocalipsis en España³⁵⁵. Así consiguen mantener la historia como siempre.

En ese primer capítulo aparece también el argumento de **“el amor prohibido”**. Julián es un enfermero del SAMUR que perdió a su esposa por un accidente de tráfico y que no ha podido superar su muerte, razón por la cual pone en peligro su vida en distintas ocasiones. Se adentra de manera suicida en un edificio en llamas, donde ve a los soldados de Napoleón, razón por la cual lo reclutan en el Ministerio. Un funcionario le enseña una puerta que da a un bar al lado del Vicente Calderón el día que el Atleti ganó la Liga en el 1996. Julián va allí y se ve a él de joven con Maite. Le regala una polaroid y se dan su primer beso. Con su nueva vida y con la patrulla, parece recuperar las ganas de vivir. Cuando finaliza la misión, le pide a Irene el libro con las puertas del tiempo, y viaja al día antes en el que murió su esposa. Va a dormir con ella. Al salir del piso Amelia y Alonso lo esperan, y les dice que la mañana antes de que muriera discutieron en casa por una tontería. La mañana siguiente, ya desde el presente, Julián la llama y le pide perdón por la discusión: *“Te quiero más que a nada en este mundo, Maite. Quiero que no se te olvide, que no se te olvide nunca”*. En el segundo capítulo analizado, en la nueva realidad tras cambiar el pasado Felipe II, Maite está viva, pero Julián no la quiere sumisa, y decide ayudar a Amelia. La ama, y demuestra hacerlo de una manera no egoísta. Aunque en las historias que surgen a partir de este argumento las causas de amor prohibido las solemos encontrar en los orígenes de los enamorados (Romeo y Julieta es el ejemplo clásico), la serie le da una vuelta de tuerca al argumento y lo adapta al género: Julián y Maite se aman, pero su amor está prohibido porque ella ya ha fallecido, y el pasado no puede alterarse.

En el segundo episodio, encontramos otros dos argumentos que también se abren y se cierran. El primero es del de **“el ansia de poder”**: Felipe II, movido por la ambición de ser el hombre más poderoso del mundo y de controlar el tiempo viaja al presente para

³⁵⁵ Los turistas transmiten enfermedades en el pasado que no existen, por lo que el pasado se va modificando hasta que la España del futuro (2019) está llena de enfermedades y la OTAN la bombardea para evitar un contagio mundial.

matar a Salvador Martí y hacerse con el control del Ministerio y de las puertas del tiempo. Esto le dará más poder del que cualquier humano ha tenido nunca. Aun así, el desempeño de la patrulla hará que se vea obligado a aceptar la derrota de la Armada Invencible y hacer que la historia siga su curso, temiendo precisamente a no tener ningún tipo de poder³⁵⁶. Fallecería años después entre terribles dolores. Además, este capítulo reproducirá el argumento **“la mártir y el tirano”**, con Amelia y Felipe II. Amelia, que es el personaje que más batalla presenta. Hace que la detengan con un discurso propio de esos personajes inspirados en Antígona: *“El final del Rey y del Imperio están cerca. Somos ciudadanos libres, no súbditos. Podrán matarme, pero no podrán quitarme la razón”*. Cuando la detienen, Felipe II va a verla antes de que la ejecuten para ver quién la ayuda. Ella le dice que está sola, lo cual cree: *“Soy alguien que cree que dentro de cada hombre, campesino o rey, hay un ser humano que siente y padece (...). Prefiero morir a perder la dignidad”*. En un giro a este tipo de argumentos, cuando el Rey se ve obligado a ceder ante la amenaza de Alonso de matarlo de niño. Amelia, que demuestra su humanidad, acepta la propuesta de Felipe II de acompañarlo en su lecho de muerte, y le ayuda a dejar este mundo de la manera más pacífica posible. Cuando fallece, le cierra los ojos.



Amelia como una mártir (2X13). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/80103656?trackId=13752289&tctx=0%2C12%2C3ff607e1-cfa4-4833-8127-eb89ed16af29-23075301%2C%2C>

³⁵⁶ *“Moriréis siendo un niño. No tendréis gloria, nadie os recordará (...). No existiréis para la historia”*.

En el último capítulo, el otro argumento que identificamos es el de “**el pacto con el diablo**”. La representación del alma de Ureña es física, y es que son las puertas del tiempo lo que vende para hacerse millonario. Al final, ese pacto con el diablo (que aquí es el capitalismo) se volverá en su contra, ya que ha sido el hombre que ha llevado a España al Apocalipsis y será visto por la historia como el mayor enemigo posible. Además, el dinero no le serviría para nada, ya que moriría como todos. La patrulla le da la “oportunidad” de retractarse, por lo que el pacto quedará anulado.

18.5. Loci

Tanto el segundo como el tercer capítulo suceden en unas **distopías** muy características, ya que se sitúan en el presente, y son resultado de la alteración del pasado. La distopía es una construcción que invierte el locus de la utopía, una construcción ideal, que se sitúa también en un futuro desde el que se critica el presente. Las distopías, generalmente, son una crítica al totalitarismo, la masificación de las ciudades y el avance de la tecnología. A pesar de ser Orwell el creador de la distopia más famosa fue el soviético Eugene Zamiatin el que con *Nosotros*, escrita el año 1920, el que crea la primera distopía para criticar al totalitarismo de su época (Brunel, 1988: 1157). En el primer episodio se ha instaurado un régimen totalitario en el que la Inquisición tiene todo el poder, España vuelve a ser el gran Imperio que fue, y los ciudadanos, en apariencia, parecen estar contentos siendo súbditos del Rey del Tiempo, Felipe II, pese a que no gozan de libertades. De hecho, cuando Julián va al bar de toda la vida con su mujer y pide unas cañas y unas bravas, por las que pagan cincuenta pesetas, parece encantado: “*Esto es el paraíso*”. El personaje de Irene y la represión que sufre desmienten todo. Dicha distopía parece inspirada, además de en la historia de España, en la que propone Orwell en *1948*: falta de libertades, propaganda a través de los medios, guerras constantes con otros imperios, vigilancia constante y una figura tiránica. La distopía del segundo episodio, más futurística, propone un modelo de hipercapitalismo en el que todos los servicios están liberalizados y la población puede elegir libremente vivir a su antojo. En este caso, la distopía resulta ser al final un **infierno** en el sentido literal. Pasamos del paisaje distópico al paisaje apocalíptico: bombas, fuego, humo, ruinas. Madrid se convierte en un infierno a causa de la codicia de Ureña y de una sociedad que liberaliza hasta los viajes en el tiempo, lo que acaba causando su ruina.

Otros dos motivos simbólicos que aparecen en el primer episodio es el del **edificio en ruinas**, que es la sede en la que se encuentra el Ministerio, que para pasar

desapercibido es un edificio que se cree abandonado. El Ministerio alberga toda la historia de España, llena de fracasos. Si bien el país existió, el glorioso Imperio es una ruina.

El **horizonte**, que aparece cuando la patrulla se dispone a ir a la posada en la que los esperan en 1808. Cabalgan por un camino y a lo lejos, en el horizonte, se ve a donde se dirigen, un lugar en el que se adivina la guerra y la destrucción. El horizonte, aquí, es sinónimo de las aventuras que les esperan.

Respecto a los *loci* caracterizadores, destacamos el despacho de Salvador y, principalmente, tres tipos distintos de bar que simbolizan el ADN español: el de la posada en 1808, la cafetería del Ministerio y el bar tradicional de Madrid al que va Julián en el presente y en el pasado.

18.6. Personajes, figuras y figuras míticas

Los personajes principales de la serie son los tres miembros de la cuadrilla, aunque al final de la serie solo sea Alonso uno de los miembros originales, ya que Julián y Amelia serán sustituidos por Pacino y Lola.

Alonso es un soldado de los tercios que lucha por el Imperio español y que es condenado a muerte en su época por defender su honor ante un general corrupto que está por encima suyo en la jerarquía militar. Tras aceptar formar parte del Ministerio, se encuentra en una época en la que los avances sociales y tecnológicos resultan inverosímiles. Así, su posición ante el papel de la mujer (machista) o su ideología (que es fascista³⁵⁷), que en cualquier otro personaje contemporáneo provocaría su repulsa, se justifica por este motivo, y poco a poco irá adaptándose a los nuevos tiempos y aceptando la realidad en la que vive, por lo que hay una clara evolución. Es un **personaje arquetípico** que va evolucionando y que muestra rasgos muy básicos de personaje tipo. Ya en su aparición queda claro encarna la figura del **héroe valiente**. Su honor está por encima de todo, es leal³⁵⁸ y tiene unos valores muy claros. En su evolución, en la que se va acostumbrando a la vida del siglo XXI, es esencial el personaje de Elena, la que es su pareja. En el segundo episodio analizado Elena deja a Alonso, pero con la nueva realidad

³⁵⁷ Pacino le dice que el rodaje de la serie en el año 1963 es una loa a la “*España una, grande y libre*”. Alonso no está de acuerdo con él: “*¿Una España grande? Estaría encantado de trabajar ahí*”.

³⁵⁸ Cuando lo amenaza, el Rey le recuerda que es un soldado de los tercios y que su deber es obedecer al Rey. Alonso se niega y el Rey quiere saber el motivo: “*Por honor, porque vos sois un Rey, pero yo soy un soldado y hay una cosa que está por encima de todo en mi vida: jamás abandono a un compañero en batalla*”.

vuelven a estar juntos, por lo que le cuesta ayudar a Amelia. Julián le intenta convencer, y Alonso se muestra sensible, alejada de su imagen tradicional, y le confiesa que le da miedo estar solo. En el último episodio, antes de viajar al futuro, el plan era volar el Ministerio para acabar con todas las puertas. En esa realidad, Elena no conoce a Alonso, y si cumple con éxito su misión nunca lo hará. Por primera vez en su vida, desobedece una orden: “Si destruimos el Ministerio perderé a Elena. No puedo perder a lo único que tengo.” Cuando todo sale bien, cumple la promesa que le había hecho y deja el Ministerio.

Amelia y Julián son personajes más complejos, y podríamos considerar que ambos son **personajes tipo**. La primera es una mujer muy segura de sí misma, con una inteligencia por encima al resto, valiente, culta y con unos valores muy claros, en los que la libertad tiene un lugar primordial. Viene de una época en el que el papel de la mujer está reservado a la maternidad y al cuidado del hogar, ante lo que ella se revela siendo una de las primeras universitarias de España, mucho más preparada que sus compañeros, como se puede ver en su escena de presentación. Demuestra ser una mujer muy avanzada a su época, y hasta a la nuestra, al asumir con normalidad temas como la homosexualidad, que en siglo XIX era considerada una de las mayores vergüenzas posibles. Es una mujer sensible, cuyo honor también es lo primero, y que demuestra una gran bondad en la muerte de Felipe II. Aun así, se muestra insegura sentimentalmente, a causa de la represión sexual que ha vivido, y desde el primer episodio siente algo por el personaje de Julián, enamorado de un amor imposible. Julián, por su parte, es el más rebelde de la patrulla, y encarna también la figura del **héroe atormentado** tan común en la cultura de masas a lo largo de la historia. La muerte de su esposa lo obsesiona de tal manera que se juega la vida sin temor a perderla, razón por la cual llega al Ministerio, que en sus propias palabras le da la vida, aunque no logra acabar con esta obsesión, que es muy clara en el primer episodio, y que también se ve en el segundo aunque, como decíamos, aquí demuestra su lealtad con Amelia y lo poco egoísta que es su amor al no querer estar con una Maite muy diferente a la suya. A pesar del aire trágico que arrastra, se muestra pícaro y con sentido del humor, y al igual que sus compañeros es leal y valiente. Por todo lo expuesto a los tres personajes los consideraríamos héroes líderes.

La figura más importante en esta serie es la del **doble**, una figura clásica en el género de la ciencia ficción. Aparece de manera reiterada, con distintos personajes y de distintas maneras. En primer lugar, con la esposa de Alonso y Elena. Ambas son idénticas (las interpreta la misma actriz), por lo que los sentimientos de Alonso hacia ella surgen de inmediato, aunque Alonso también proyecta en ella a su mujer. Recuerda, aunque los

argumentos no tienen nada que ver, al personaje de Kim Novak en *Vértigo* (A. Hitchcock, 1956). En este caso, la figura del doble está representada por dos personajes que (en la ficción) son distintas. En segundo lugar, la figura aparece al final del capítulo con el mismo personaje, que se reconoce a sí mismo. Ureña, al saber el mal que ha causado, viaja al 2011 para decirle a su yo del pasado que se olvide de su plan. Al reconocerse a sí mismo, el yo del pasado se desmaya. Y tercero, el personaje de Lola también representa esta figura, de la manera más característica. Lola Mendieta, que aparece en el primer capítulo encarnando las figuras de **la espía**, de **la femme fatale** y de **la traidora**³⁵⁹ que traicionó al Ministerio, es en el último capítulo una agente valiente, honrada, con carácter y con muchos principios... y mucho más joven que la original. Aunque no lo vemos en ninguno de los capítulos analizados, Lola vende información del Ministerio a una empresa norteamericana y fallece de cáncer por el mal uso de sus puertas, razón por la cual se arrepiente de su traición y le explica a Salvador donde están todas las puertas no oficiales. Por este motivo, Salvador decide reclutarla de nuevo cuando todavía es una joven con unos valores muy claros y que lucha por la libertad y la democracia, al estar fuertemente comprometida con la República.

Tanto Amelia, como posteriormente Lola, representan la figura de **la mujer rebelde**. Ambos son mujeres de una época en la que el papel de la mujer era secundario, disfrutaban del presente por el gran avance que ha supuesto, y luchan y se rebelan en las distintas épocas en las que están al rol que les toca. Amelia, desde su primera escena, encarna esta figura al ser una de las primeras mujeres universitarias del país, que se niega a hacer lo que la sociedad dice de ella. En el segundo episodio se rebela contra el régimen de Felipe II y el papel que la mujer debe asumir ahí.

Solo aparece de pasada, pero es primordial en la serie el personaje del rabino que le da a Isabel II el libro de las puertas del tiempo para pedir su protección. El rabino, que en el breve *flashback* en que lo vemos desprende una aureola mágica, representa aquí la figura del **alquimista**.

Tal como hemos explicado al hablar de los argumentos, en ese capítulo Felipe II encarna la figura del tirano, y Amelia **la mártir**, que a su vez se inspira ahí en la figura mítica de **Antígona**, por su valentía, su firmeza, su decisión de llegar hasta el límite y, especialmente, su dignidad.

³⁵⁹ También lo son Ureña y su abuelo en el tercer episodio.

18.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *El tiempo es el que es*

Fecha de estreno: 24/02/2015

Temas

- Tema principal: La búsqueda colectiva
- Temas secundarios: El papel de la mujer; El choque generacional; La fraternidad; El amor prohibido

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El duelo; El truco; Deus ex machina; El viaje en el tiempo
 - Alegóricos: El libro; El álbum de fotografías
 - Simbólicos: La escalera; El abismo; La puerta
2. Motivos caracterizadores: El reloj; Los móviles; La ropa de época
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El intruso destructor – Argumento principal
- El amor imposible – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: El edificio en ruinas (El Ministerio del Tiempo)
- Alegóricos: El horizonte
- Caracterizadores: El despacho; El bar; La posada

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Julián: Personaje tipo
 - Alonso: Arquetipo
 - Amelia: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Julián: Héroe líder
 - Alonso: Héroe líder
 - Amelia: Héroe líder
3. Personajes y figuras míticas
 - Lola Mendieta: La espía / La Femme Fatale / La traidora
 - Alonso: El héroe valiente
 - Amelia: La mujer rebelde
 - El Rabino: El alquimista
 - Julián: El héroe atormentado

II. Nudo

Capítulo: 2X13 – *Cambio de tiempo*

Fecha de estreno: 23/05/2016

Temas

- Tema principal: La búsqueda colectiva
- Temas secundarios: El papel de la mujer; La lucha por la libertad; La ambición desmesurada de poder; La meta-televisión; La fraternidad; El choque generacional

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La tortura; La ejecución; El desafío a Dios; El viaje en el tiempo
 - Alegóricos: El libro
 - Simbólicos: Las lágrimas; La puerta
2. Motivos caracterizadores: La tecnología; Los trajes de época
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El ansia de poder – Argumento principal
- El mártir y el tirano – Argumento secundario
- El intruso destructor – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La distopía
- Alegóricos:
- Caracterizadores: El despacho; El bar

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Amelia: Personaje tipo
 - Julián: Arquetipo
 - Alonso: Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Amelia: Héroe líder
 - Julián: Héroe líder
 - Alonso: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Amelia: La mujer rebelde / La mártir
 - Julián: El héroe atormentado
 - Alonso: El héroe valeroso
 - Felipe II: El tirano
 - Elena / Esposa de Alonso: El doble
 - Amelia: Antígona

III. Desenlace

Capítulo: 3X13 – *Entre dos tiempos*

Fecha de estreno: 01/11/2017

Temas

- Tema principal: La búsqueda colectiva
- Temas secundarios: El capitalismo salvaje; El papel de la mujer; El poder de los medios de comunicación; La avidez de dinero; El choque generacional; La fraternidad; La meta-televisión

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El truco; El ataque de ira; La caza; Deus ex machina; El Apocalipsis; El viaje en el tiempo
 - Alegóricos: El dinero
 - Simbólicos: La puerta
2. Motivos caracterizadores: Los trajes de época; La máquina de escribir; El periódico
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El intruso destructor – Argumento principal
- El Pacto con el Diablo – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La distopía; El infierno
- Alegóricos:
- Caracterizadores: El despacho; El bar

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje:
 - Alonso: Arquetipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Alonso: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Alonso: El héroe valiente
 - Lola: La mujer rebelde / El doble
 - Ureña: El doble
 - Elena / Esposa de Alonso: El doble

19. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *PENNY DREADFUL*: EL DESTINO ESTÁ ESCRITO

Muestra

- Introducción: 1X01 – *Night Work*
- Nudo: 2X10 – *And They Were Enemies*
- Desenlace: 3X09 – *The Blessed Dark*



Imagen extraída de <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/penny-dreadful-canceled-at-showtime-903757>

19.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Penny Dreadful*

Género: Terror

Canal o plataforma de emisión: Showtime

Años de emisión: 2014 – 2016

Temporadas: 3

Capítulos emitidos: 27

Creador: John Logan

Personajes principales: Vanessa Ives (Eva Green); Ethan Chandler (Josh Harnett); Malcolm Murray (Timothy Dalton); Dr. Frankenstein (Harry Treadaway); Mr. Clare (Rory Kinnear).

Síntesis: La misteriosa Vanesa Ives se presenta ante el exótico estadounidense Ethan Chandler para proponerle una misión que promete emociones fuertes. Junto con ella y Malcolm Murray se adentrarán en el inframundo situado en el Londres victoriano, donde buscan a la hija de Malcolm, Mina, secuestrada por el maestro de los vampiros.

19.2. Temas

Esta serie, que podemos considerar un pastiche en el que se combinan motivos, figuras y personajes míticos del género del terror, se centra en varios temas de los que creemos que hay dos que son los más importantes.

La serie se inicia con la vidente Vanessa Ives invitando al apuesto forastero norteamericano Ethan Chandler, un pistolero que se gana la vida dando espectáculos de mala muerte, a una misión que sus sentidos quizás no entiendan: *“We’re looking for someone. More than that you don’t need to know. Do not be amazed at anything you see and don’t hesitate”*. Ethan acepta la llamada a la aventura y se adentran en un inframundo con vampiros para ayudar a Sir Malcolm Murray a salvar a su hija Mina, que ha sido secuestrada por aquel al que los vampiros llaman Maestro. Llevan uno de los cadáveres, a los que solo pueden (re)matar con un disparo en la cabeza, y se lo llevan a un hombre de ciencia, el Dr. Frankenstein, reacio porque tiene otras metas, se asombra ante lo que ve y decide ayudarlos. Malcolm le dice que entre todos trabajaran para acabar contra un gran mal: *“Where science and superstition walk hand-in-hand”*. Se plantea, de manera explícita, uno de los temas más recurrentes en el género del terror, y del fantástico en general, el de **la lucha entre el bien y el mal**, que se desarrollará a lo largo de la serie hasta el capítulo final. Esta batalla se combinará con otra, la que sufre Vanessa, que lucha contra su propia naturaleza³⁶⁰ y contra el lado oscuro que la posee³⁶¹, en lo que es una lucha contra **el destino inexorable**. En el segundo capítulo el maestro se presenta ante Vanesa en forma de un muñeco autómatas idéntico a ella, con su misma voz, y le promete una vida de eterna felicidad con Ethan, de quien está enamorada, a cambio de su alma y de que los fantasmas de su pasado atormenten a Malcolm y al Dr. Frankenstein, con los que están luchando precisamente contra él: *“My soul is mine”*, responde ella. Tras mostrarle la vida idílica que puede tener con Ethan, insiste: *“You will be who you are.*

³⁶⁰ Como no se explica en los capítulos analizados es conveniente contextualizarlo. Vanesa y Mina, la hija de Malcolm, eran uña y carne. Cuando Vanesa ve como Malcolm y su madre tienen un encuentro sexual, se empieza a desarrollar un lado vengativo que la llevará a acostarse con el prometido de Mina el día antes de su boda, lo que las separará para siempre, lo que provocará que Vanesa empiece a comunicarse con el más allá y sea internada en un psiquiátrico, donde se recuperará con la ayuda de un espíritu maligno que la posee. Al tiempo de salir Vanesa sabrá de la boca de la propia Mina que ha sido secuestrada por el Maestro de los vampiros, lo que le llevará a pedir ayuda a Malcolm e iniciar una búsqueda conjunta.

³⁶¹ El tema de **la dualidad interior**, que no se manifiesta explícitamente hasta el segundo de los episodios analizados. estará también presente, por tanto, a través de la protagonista,

End of the torment. Kiss me". Vanesa lo rechaza por última vez, dejando claro que conoce quién es y su naturaleza: "You offer me a normal life... Why do you think I want it anymore? I know what I am, do you?". Le habla en *verbis diablo* y rompe el hechizo, por lo que los fantasmas que atormentaban a Malcolm y a Frankenstein, que estaban en la misma habitación que ella, desaparecen. Las hermanas Poole, dos maestras de las artes oscuras habían hecho todo lo posible por entregar a Vanesa al Maestro³⁶², y verán frustrados sus intereses. Un hombre lobo entra en la habitación donde se encuentran, que se está derrumbando, y mata a Evelyn Poole. Cuando vuelve a tener forma humana, vemos que el hombre lobo es Chandler.

Si Vanesa lucha contra su naturaleza, también lo hace Chandler, que huyó de Estados Unidos para dejar atrás lo que realmente es. Se entienden porque ambos están en una situación parecida. Tras acabar con Evelyn Poole y rechazar venderle su alma al diablo, ambos tienen una conversación en la que Vanesa le plantea marcharse juntos a otra parte y ser felices, en lo que parece que podría ser un final de la serie.

Ethan: You know what I am.

Vanessa: And here I stand. Sir Malcolm is going to Africa. This dreadful house will be empty. We can lock the doors and walk away forever.

Ethan: There's no walking away from what I am.

Vanessa: From what we are. I've run from the darkness for so long only to find myself in a place larger still.

Sin embargo, Ethan decide asumir su destino y se entrega a la policía que lo buscaba, que lo extradita a Estados Unidos. La noticia devasta a Vanesa, que pierde su última esperanza de ser feliz, y el capítulo y la temporada se acaban con ella quemando un crucifijo en su habitación. La destrucción de su fe, que es lo que la mantiene alejada del Maestro, invita a pensar que se va a arrojar en sus brazos. La lucha interior de Vanesa,

³⁶² De hecho, cuando el Maestro (que es como lo llaman, pero que es una nueva versión del Conde Drácula) secuestra a Mina, en realidad la utiliza como cebo para captar a Vanesa, que es a quien verdaderamente quiere a su lado, a causa de una profecía: "la construcción mitológica de Penny Dreadful identifica a Vanessa con la profecía egipcia sobre la unión de Amonet y Amon Ra, las deidades egipcias que al juntarse causarían el fin del mundo. Se descubre que Vanessa lleva en sí la escénica de la Amonet profetizada y que The Master-Drácula sería Amon Ra; de allí en más, el conflicto de la muchacha será sucumbir o revelarse a su unión con lo demoníaco (Gagliardi, 2016: 42)." Se justifica así, por un lado, el interés del Maestro por Vanesa, y la lucha de ella consigo misma contra su propio destino.

como aquí se insinúa y se ve claramente en el último capítulo, simboliza la lucha del bien contra el mal. En el final de la serie Vanesa se encuentra al lado del Maestro convertida en vampiresa. La frase de él sitúa a Ethan y a los que le acompañan (Víctor y Malcolm, entre otros), en el lado bueno, y a él y a los suyos en el malo: *“He comes for me, the Wolf od God (...). I have reason to fear him. He is foretold as my single enemy”*. Con su respuesta, vemos como Vanesa ha dejado de luchar contra su destino y ha abrazado su lado oscuro: *“Let him come. He and I shall write the ending in blood”*. Chandler, por su lado, se acerca a la guarida del Maestro para acabar con él y salvar el alma de Vanesa. Lo acompaña Kaetenay, un hombre lobo como él que le confiesa que fue el que lo convirtió, ya que sabía que llegaría ese momento. Ethan se enfrenta a él y le dice que por su culpa ha amenazado a mucha gente. Kaetenay insiste en la idea del destino y del bien contra el mal: *“All your life you have run from this pain. You ran from your father. You ran from your tribe. I thought you stop running. Tonight, you accept the destiny that God has granted”*. Malcolm visita a Alex Renard (otro personaje de la novela de Stoker), y le pregunta por Vanesa. Le habla sobre el nuevo mundo que está a punto de imponerse, el mundo del mal: *“She is happy where she is. Let her be. And let this wretched world end and let another begin. The world of the night. The blessed dark”*. Gracias a Renard, al que hipnotizan, dan con el paradero del Maestro. Malcolm y el resto se enfrentarán a él, mientras Ethan se encuentra con Vanessa, donde ella acepta su destino y que su lado malo es el que la domina y, por tanto, debe sacrificarse para que el bien se imponga ante el mal.

Ethan: *I can protect you.*

Vanesa: *No one can.*

Ethan: *Then we'll fight them.*

Vanesa: *It's not them. It's me. This is what I am. And this is what I've done. Brought this terrible darkness to the world³⁶³.*

Ethan: *Vanesa, please.*

Vanesa: *Vanesa? Where is she? Where did we lose her, Ethan? She was standing in a quiet room gazing up at a cross. She reached out, took it from the wall and put it in the fire. And then she was lost. And so alone.*

³⁶³ Esta frase deja clara otro de los temas de la serie, que también encontramos con Ethan, el del **remordimiento por el mal causado**. Vanesa, por todo lo que su lado oscuro ha atraído, y que ha conllevado entre otras cosas la muerte de su mejor amiga, y Ethan por todos los asesinatos causados cuando se ha transformado en hombre lobo.

Ethan: (...). *No matter how far I ran away from God. He was still waiting ahead.*

Vanesa: *Not for me. My battle must end, you know that. Or there will never be peace on Earth. Let it end.*

Ethan: *Don ask.*

Vanesa: *You don't. You know you have a destiny. This is why we first met. It's why you're here now. You must help me to defeat the forces of darkness.*

Se dan un beso³⁶⁴, rezan un padre nuestro³⁶⁵, y le dispara. Al final, los dos aceptan su destino y vencen al mal conjuntamente.

El tema del **descenso a los infiernos** es el tema principal del primer episodio, y no deja de estar presente en todos los capítulos analizados. La serie se inicia con Vanesa y Malcom desesperados por rescatar a Mina de las garras del maestro, por lo que descenderán literalmente al inframundo (un lugar situado debajo de la tierra), en el que se enfrentan a un grupo de vampiros e intentan rescatar a Mina. Siempre que esto sucede, el descenso es literal, pero también figurado. No solo se adentran en el inframundo para rescatarla, sino que tienen que adentrarse en sus particulares infiernos para poder superarlo. Los de Vanesa los conocemos, pero los de Malcolm se manifiestan claramente en el segundo episodio analizado, cuando el Maestro tentaba a Vanesa, a él se le aparecen los fantasmas de sus dos hijos y de su mujer, al que responsabilizan de sus muertes³⁶⁶, y le piden que se suicide para poder reunirse con ellos. El descenso a los infiernos se repetirá en el tercer capítulo, cuando se adentran en la guarida del Maestro para intentar salvar a Vanesa y librar la batalla definitiva entre el bien y el mal.

Además de la trama principal que ya hemos desarrollado, aparece otra en los capítulos analizados en la que el protagonista es el Dr. Victor Frankenstein, el cual es una recreación del personaje de la novela de Shelley, que tiene como objetivo **la creación de vida artificial**. En el primer capítulo, cuando Malcolm y Vanesa van en búsqueda de su ayuda para realizarle una autopsia a uno de los vampiros que han matado, Frankenstein muestra una tremenda soberbia, una gran obsesión por la ciencia y un único reto: *“There is only one real goal for science exploration: piecing the tissue that separates life from*

³⁶⁴ Con este beso sellan y aceptan su **amor imposible**, que se basa en que ambos tienen un destino escrito del que no pueden escapar y que les imposibilita estar juntos.

³⁶⁵ A nuestro juicio, el trasfondo religioso y la apología a la fe católica de la serie es claro.

³⁶⁶ A Mina la matará él mismo, en forma de vampiresa, al final de la primera temporada, para poder salvar a Vanesa.

death. Everything else is insignificant". Al final de ese episodio, en su casa, realiza un experimento con un cadáver al que da vida. En el segundo episodio, algunas de sus creaciones vuelven para atormentarle, al igual que hacía la familia de Malcolm con este. Una de ellas es Lily, una chica a la que le devolvió la vida y de la que se enamoró, y que le acusa de abusar de ella. *"To conquer death is an ennobled calling"*, intenta defenderse él, y le acusan de haberlos devuelto la vida para vivir un infierno, ante lo que él empieza a mostrar signos de arrepentimiento. El primer ser al que devolvió a la vida en el final del primer episodio es un ser con una sensibilidad extraordinaria al que todo el mundo trata como un monstruo, y que en el segundo capítulo tienen retenido para venderlo a un circo de los horrores, hasta que se rebela y mata a sus captores, y huye en búsqueda de una vida lejos del monstruo al que todos ven. En el final de la serie, la criatura que se hace llamar Mr. Clare se ha casado con una mujer que conoce su secreto, y que ha perdido a su hijo. Su esposa le pide que le devuelva la vida a su hijo, a lo que él se niega, ya que no quiere que se convierta en un monstruo sin humanidad como él. Ella dice que solo ve a su marido. Él no está de acuerdo: *"You see a Monster. A grisly undead thing. That's what Dr. Frankenstein has done to me. You'll make him suffer like me"*. Aun así, ella le dice que se lleve al niño y que vuelva con él o no vuelva jamás. Aunque había encontrado allí lo más parecido a un lugar feliz, Mr. Clare decide ser más humano que nadie y dejar el cadáver del chico en el mar para evitarle su sufrimiento.



Frankenstein descubre a su primera criatura (1X01). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/penny-dreadful/season-1#>

Con la presencia de Drácula resulta claro que otro tema que trata la serie es el del **vampirismo**, que fue la novela de Stoker la que dio forma definitiva con la reelaboración de diversos motivos. Aunque resulte imposible cifrar donde comienza la creencia en los vampiros y en la vida después de la muerte, podría hallarse en libros sobre la muerte en el Tíbet y Egipto, donde se hablaba de un estado entre la vida y la muerte en la que las almas vagaban atormentadas, con el objetivo de acabar con todo signo de vida y llevarlas a su estado, y ofrecían también algunos remedios, como enterrar al cadáver en determinada posición, para evitar que los muertos llegasen a este estado. Sin embargo, será en las leyendas populares del este de Europa, donde aparezca la palabra vampiro, con ataques registrados entre los siglos XV y XIX en el que se describen las características con las que trabajaría Stoker para universalizar el tema: necesidad por la sangre humana, fuerza sobrenatural, vida nocturna, dientes afilados, y la necesidad de acabar con ellos con ajos, espejos o crucifijos (Seigneureut, 1988: 1373 – 1374).

Por último, encontramos también el motivo del **amor paternal**, especialmente en el primer capítulo. Tal y como Malcolm le dice a Frankenstein: *“I want to find my daughter. To save her I would murder the world”*.

19.3. Motivos

Si la serie es un homenaje a algunas de las grandes historias del género de terror, los motivos que hallamos, de los que la mayoría guardan relación con el género, son muchos (es, con diferencia, la serie en la que más motivos encontramos), así que detallaremos los más importantes

En cuanto a los motivos de acción, a pesar de encontrar un número considerable, apenas hay recurrencia en los capítulos analizados, así que nos detendremos en aquellos que tienen una mayor importancia para la trama. El recurrente, por cierto, es un motivo propio del audio(visual), y especialmente del género de terror. El prólogo inicial, en una escena muy recurrente, presenta una casa aislada en la que una mujer que duerme con su hija se despierta para ir al baño. Todo está a oscuras y se escucha a la madera crujir. Escucha un ruido y una fuerza sobrenatural la absorbe. Su hija se despierta, ve algo en la habitación, y un **grito** agudo finaliza la escena, sin saber qué pasará. En el segundo, el grito lo dará, fuera de campo, la hija ciega del matrimonio al que Mr. Clare asesina, al descubrir los cadáveres de sus padres y que el monstruo ha escapado. Cumple con los postulados clásicos del motivo en el terror, al ser gritos de mujeres que sucede en un

momento exacto y perfectamente calculado para dominar la escena (Aumont, 2016: 97 – 98) y que se guarde en la memoria del espectador.

En el primer capítulo, hay un par de motivos que creemos que destacan por encima del resto. Por un lado, el del **rapto** de Mina por parte del Maestro que, aunque no lo presenciemos, es el motor que pone en marcha la historia. El rapto es uno de los motivos más antiguos en la literatura, muy presente en la mitología griega si recordamos los raptos de Zeus (Garín, 2016: 149), en el que la unión sexual se consigue con la fuerza y con amenazas, y eliminando completamente la resistencia de la víctima, cuya voluntad es inexistente. Históricamente, el motivo se suele dar con otros temas, motivos y figuras como el matrimonio concertado, el voto de castidad y el tirano, respectivamente (Frenzel, 1980: 278 – 279). En la serie, a pesar de que el Maestro la quisiera como cebo para atraer a Vanesa, hay algo que le dice a Malcolm que hace indicar que sexualmente se aprovechó de ella (“*I enjoyed her*”). El segundo es el motivo del **desafío a Dios**, el motivo desencadenante de la trama de *La Odisea* (recordemos como Ulises ciega a Polifemo, hijo de Poseidón, lo que desencadenará su ira), y que está estrechamente relacionado con el tema de la vida artificial, en la que hay figuras literarias que se igualan con los dioses y pretenden producir hombres como ellos (Frenzel, 1980: 153). Es claro el desafío de Frankenstein, tal como en la novela, ya que pretende ir más allá de lo que nadie ha llegado nunca, e igualarse con Dios para devolver la vida a los que él se la ha quitado. Otros motivos que aparecen en este primer capítulo es el de **la llamada a la aventura**, una de las etapas clásicas en el viaje del héroe, que se da, primero, cuando Vanesa invita a Ethan a acompañarla en su misión de una manera tan misteriosa; el de **la posesión**, motivo recurrente del terror, ya que hay un demonio en el cuerpo de Vanesa, en lo que sirve como presentación del personaje; y el de **la resurrección**, ligado a la vida artificial, y que es el momento en el que Frankenstein le devuelve la vida al ser que más tarde conoceremos como Mr. Clare.

En el segundo episodio el motivo que destaca por encima del resto es el del **pacto con el diablo**, del que ya hemos hablado, y que es finalmente rechazado por Vanesa, a pesar de que el Maestro le ofrecía lo que ella más deseaba. Además, encontramos el motivo de *la manifestación del subconsciente* en la manera en que el Maestro tortura a Frankenstein y a Malcolm. Por más que sea él el que haga ver a sus fantasmas, estos no dicen más que lo que ambos ya saben. Los fantasmas que los torturan, por tanto, no son más que recreaciones de los fantasmas que torturan su psique; **el ataque de ira** de Mr. Clare cuando sus captores le ofrecen ser “*The King of the Freaks*”, humillándolo y

matando todas sus esperanzas de humanidad. Destroza la celda sin esfuerzo y los mata de manera salvaje; por último, tras escapar de las garras del Maestro con la ayuda de Ethan, vemos como las hermanas Poole estaban entregando a Vanesa mediante un **ritual satánico**.

En el tercer episodio, el motivo más importante es el que hemos llamado como **el autosacrificio**, en el que Vanesa cumple el mismo papel que cumplió Jesucristo, sacrificarse ella misma en favor de la humanidad para que el bien se imponga al mal, aunque en su caso no haya resurrección. Dicho motivo se encuentra a lo largo de la historia en todo tipo de narraciones, aunque ese sacrificio no sea tan evidente como el de Vanesa, que se mata con la ayuda de Ethan. En la actualidad, el motivo sigue presente en la cultura mediática contemporánea, con el ejemplo de dos de las películas, de raíz época, más importantes de principio de siglo: *300* (Z. Snyder, 2006) y *Gran Torino* (C. Eastwood, 2009). Los otros motivos que encontramos son el de **la profecía**, de la que habla el Maestro cuando le habla a Vanesa de Ethan, un motivo recurrente en el género de terror; y el del **duelo final**, uno de los motivos más recurrentes en la *Quality TV*, así como en las narraciones contemporáneas, en el que el bien se impone al mal y acaban con el Maestro.

En cuanto a los motivos alegóricos y simbólicos sí que encontramos una recurrencia en los tres capítulos analizados. Respecto a los primeros, el más evidente es el de **la luz y la oscuridad**, que suele utilizarse para describir la lucha entre el bien y entre el mal, tanto en la tierra como dentro de Vanesa. En todo momento, la oscuridad, ya sea en el interior o en el exterior, domina la pantalla, y eso se debe a la presencia amenazante del mal, como queda claro tras la batalla final, cuando tras derrotar al Maestro y tras el sacrificio de Vanesa, la oscuridad, y **la niebla**, (otro motivo alegórico clásico del terror, que aquí, como la oscuridad, está relacionado con el mal), se marchan de Londres para dejar paso a la claridad. Con el mal derrotado, la luz vuelve a ser dominante. Es reseñable, también que, tras la muerte de Vanesa, momento en el que su naturaleza demoníaca es derrotada y su alma vuelve a ser libre, un enorme rayo de luz aparece del techo roto. La luz tiene aquí una connotación divina, y sugiere el ascenso de Vanesa al cielo. Otros dos motivos alegóricos recurrentes son, por un lado, **el libro**, fuente de sabiduría. En el primer capítulo, cuando en la autopsia al vampiro encuentran un jeroglífico tatuado en su piel, se lo llevan a un estafalario experto del museo egipcio, que les dice que es una maldición presente en el libro egipcio de la muerte, donde explicábamos antes que encontramos los orígenes del vampirismo, lo cual no parece casualidad. Encontramos aquí que el libro

tiene una connotación sagrada. En el segundo episodio, libros es lo que les pide Mr. Clare a sus captores, aquello que más desea. La criatura, deseosa de saberse humana y de conocimiento, desea dotarse de todos los libros posibles para acercarse lo más posible al ser humano. Son aquí, como casi siempre, fuente de sabiduría; y, por el otro, el **crucifijo**, símbolo del catolicismo y de la fe de los personajes, y asociado al bien. Por ejemplo, en la presentación del personaje de Vanesa, reza ante un crucifijo para evitar su posesión. En el final del segundo capítulo, quema el crucifijo como metáfora de la victoria de su naturaleza demoníaca. Además, encontramos **la estrella satánica** como símbolo del mal; la herradura de caballo como símbolo de fortuna; **la tormenta** que se desarrolla cuando Frankenstein revive a su primera criatura, símbolo de la tragedia que se cierne sobre ambos, además de **la lágrima** que el científico derrama al cumplir su sueño, y que la criatura toca con su dedo, lo que demuestra la emoción de Frankenstein al ver colmadas sus aspiraciones, y representa también un símbolo de humanidad; y la **sangre**, que en este contexto es un símbolo alegórico, al estar presente en el escenario del crimen donde se ha producido una auténtica carnicería que hace vomitar a un agente de policía, y que, por tanto, simboliza la muerte.



Vanesa quema el crucifijo y abraza su lado maligno (2X10). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/penny-dreadful/season-2/episode-10>

En el caso de los motivos simbólicos, tienen también mucho que ver con Vanesa y con el género de terror. El lado oscuro de Vanesa se simboliza con dos insectos: en el primer lugar, las arañas que surgen del crucifijo al que reza y, en el segundo, el escorpión que se funde con ella. **La araña**, aunque la asociemos al mal, es simbólicamente

polisémica y su significado varía según la cultura. En el contexto de la serie, con un gran trasfondo bíblico, es uno de los “elementos que llueve sobre el maldito (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 117)”. En la serie, además de esta maldición, la araña puede sugerir una conexión con el mal, que en la poética escena en la que las vemos parece que se está imponiendo al bien. **Los escorpiones**, por su lado, surgen del autómatas que intentaba comprar el alma de Vanesa, que una vez lo rechaza y le habla en la lengua del diablo rompe el hechizo y se destroza. Uno de ellos irá a la palma de la mano de Vanesa y se fundirá en ella. Recordemos que Vanesa es parte de una profecía egipcia, pueblo donde los escorpiones llegan incluso a ser venerados como dioses, aunque en otros pueblos de África es un insecto maldito del que está incluso prohibido hablar (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 462 – 463). En la serie, esta ambivalencia entre lo maldito y lo sagrado³⁶⁷ está presente, aunque la asimilación del escorpión por parte de Vanesa parece sugerir la asimilación de su lado oscuro, por mucho que lo acabara de rechazar. Otro motivo simbólico es el del **tarot**, que vemos cuando Vanesa, encarnando la figura de la adivina, le lee el futuro a Ethan, lo que le sirve para decir cosas, de manera ambigua sobre quién es: “*You played your cards well last night, but that’s not who you are*”. El tarot es un antiguo juego de cartas, de connotaciones esotéricas, que utiliza un lenguaje de símbolos que el adivino debe interpretar para conocer el futuro (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 975), y que en la carta que Ethan escoge, la de los amantes representada por el escorpión, podemos intuir el amor maldito que surgirá entre ellos. Por último, encontramos tres de los elementos naturales: fuego, agua y tierra. El **fuego** que aparece en el ritual satánico dibujando una estrella de seis puntas, y que al final del episodio quema el crucifijo de Vanesa. **El agua y la tierra** aparecen en el epílogo final. Mr. Clare deja que el cadáver de su hijastro vuelva al mar, y la serie acaba con él ante la tumba de Vanesa, cogiendo un puñado de tierra con sus manos. En ambos casos, los símbolos tienen que ver con el ciclo de la vida, en el que Mr. Clare se maldice por ser un monstruo en vez de formar parte de la tierra de nuevo.

Los motivos caracterizadores de la serie son también muy numerosos, y se centran en el género del terror y en el Londres victoriano en el que se desarrolla la serie. En cuanto al género, es importante todo lo relacionado con el tema del vampirismo como son los

³⁶⁷ La difícil interpretación se acentúa si recordamos que cuando Vanesa lee el tarot con la carta que escoge Ethan, este tiene la carta de los amantes, representada por un escorpión.

dientes afilados, las balas de plata, la estaca, el mordisco en el cuello y los murciélagos. Además, respecto a la época, encontramos elementos como el bombín o el carruaje.

19.4. Argumentos

En los capítulos analizados, tal como hemos comentado, hay una trama principal y una secundaria (la protagonizada por Vanesa y el resto de los personajes y la protagonizada por el Dr. Frankenstein y su primera creación). De la segunda, si está protagonizada por Frankenstein no descubrimos nada maravilloso si decimos que surge a partir del argumento de “la creación de vida artificial”, tal como desarrollaremos a continuación. En el caso de la trama principal, creemos que se desarrolla a partir de la combinación de dos de los argumentos clásicos del género del terror, el de “el descenso al Infierno” y el de “el intruso destructor”.

En el caso de la trama principal, el esquema argumental de “**el intruso destructor**” forma parte de un arco argumental que se desarrolla durante toda la serie, y en el que hay una fuerza maligna que aterroriza al Londres victoriano de finales del siglo XIX, y cuya presencia amenaza con extenderse a lo largo del planeta. Recordemos que Balló y Pérez ponen el ejemplo de Drácula para desarrollar este argumento (Balló; Pérez, 1995: 76), el mismo personaje mítico que aparece en *Penny Dreadful* como intruso destructor. La principal víctima del Maestro es Mina (al igual que en la novela), la hija de Malcolm, a quien secuestra para acercarse a Vanesa. Además, las víctimas, ya convertidas en vampiros, tal y como se ve en el primer capítulo, son decenas, y todos pasan a formar parte del ejército del maligno. A partir de este ataque y de la amenaza, la comunidad se une en su contra (Balló; Pérez, 1995: 77), es decir: Malcolm, Vanesa, Ethan (a quien ayudarán los hombres lobo), el Dr. Frankenstein y otros secundarios que tratarán de frenar al Maestro y a su ejército de vampiros que buscan implantar una nueva orden no solo en Londres, sino en todo el mundo. El heroísmo que en la novela original lidera Van Helsing (Balló; Pérez, 1995: 77) aquí es compartido, pero lo encabezan Vanesa, Malcolm y Ethan. A la derrota final del intruso maligno se llega tras el sacrificio de algunas víctimas expiatorias (Balló; Pérez, 1995), que aquí, además de Mina, representa principalmente Vanesa, cuyo sacrificio sirve para conseguir la derrota al final de la serie.

En el caso de “**el descenso al Infierno**”, vemos como el esquema argumental se repite en el primer y en el tercer episodio para rescatar a Mina y a Vanesa respectivamente. Al inicio de la serie, son tanto Vanesa como Malcolm, los que con la ayuda de Ethan descienden de manera literal al inframundo para traer de vuelta a Mina,

que ha sido secuestrada al mundo de los muertos, donde está al lado del Maestro, que la quiere como cebo para acercarse a Vanesa. La prueba inicial que allí se encuentran, una batalla con un grupo de vampiros a los que consiguen derrotar, no les hace desistir en su propósito, por lo que su aventura seguirá. Por tanto, aquí, este descenso al Infierno se hace de manera aproximativa, ya que deben seguir yendo a él para poder traerse de vuelta a Mina, cosa que jamás conseguirán. Además del descenso literal, se da de manera figurada a lo largo de toda la serie, ya no para rescatar a Mina, sino para derrotar al mal con el que se enfrentan. Para Malcolm, no hay mayor infierno que el de presenciar como los miembros ya fallecidos de su familia le culpan de lo sucedido y le pidan que se mate él mismo para volver a verlos. En el tercer capítulo, se repite el esquema argumental con todos los protagonistas descendiendo al inframundo para derrotar al mal y rescatar a Vanesa, aunque será Ethan el que vaya todavía más allá que Orfeo. Si bien el mito griego fracasó en su misión por incumplir las órdenes de Hades, lo cual lo llevará a verla morir una segunda vez y perder el juicio (Balló; Pérez, 1995: 280), Ethan matará él mismo por segunda vez a Vanesa, cumpliendo los deseos de su amada, que sabe que si vive será la responsable de que el mal triunfe contra el bien. Si bien Vanesa se sacrifica, mayor es el sacrificio de Ethan, que mata a su amor y seguirá vivo teniéndolo presente.

Por último, en la otra trama encontramos el argumento de **“la creación de vida artificial”**, de la mano de Frankenstein, personaje que recreó el mito de Prometeo, y que es una de las múltiples historias que han surgido a partir de este argumento que se inicia con el mito de Prometeo a lo largo de la historia. Nos encontramos ante un hombre que osa desafiar a Dios y dar vida a quien ya la ha perdido o a un ser inanimado. En el caso del Dr. Frankenstein de Penny Dreadful, con cadáveres. Igual que sucede en muchas historias, el creador se enamora de una de sus criaturas (Balló; Pérez, 1995: 277), y finalmente el experimento, por más que científicamente es válido, resulta tener unas consecuencias desastrosas, además de ser moralmente reprobable, por el sufrimiento causado a los seres creados, que sufren al saberse de monstruos. Al igual que lo fue la novela de Mary Shelley, aquí parece criticarse también el exagerado progreso científico (Balló; Pérez, 1995: 268), que parece querer llegar a donde no llega nadie. La escena del Mr. Clare en el segundo episodio, en la que asesina de manera brutal al matrimonio que lo tenía encerrado y lo trataba como una bestia para venderlo, muestra a ese monstruo que todos quieren ver y que debe sacar para poder vivir la vida que quiere. Muestra, además, las terribles consecuencias del experimento del Dr. Frankenstein, que también vive una catarsis tras su paso por el infierno en el tercer capítulo y contribuir al fin del mal, a pesar

de perder a su amiga Vanesa. En el entierro de Vanesa, Malcolm le pregunta si cree en la reencarnación. Su respuesta demuestra el remordimiento que siente por todo el mal que ha causado a las criaturas a las que dio vida, además de las víctimas colaterales que sus experimentos han causado: “*It would be cruel for her to suffer more. She’s at peace now*”. Recordemos también como Mr. Clare se niega a llevar a su hijastro ante Frankenstein a para que le devuelva la vida, ya que no quiere que se convierta en un monstruo. La serie, por tanto, sigue la línea de las historias que surgen de este argumento para criticar, ya sea desde un punto de vista religioso o filosófico (Balló; Pérez, 1995: 268) el progreso científico.

19.5. *Loci*

El *locus* principal de la serie es el del **infierno**, representado de manera literal en el inframundo, dominado por los vampiros y por el mal, y donde gobierna el maestro. Tal como hemos apuntado, se contrapone al cielo, lugar que, aunque no aparezca en la serie, se sugiere que es a donde va Vanesa tras su muerte. Tanto **el cielo** como el infierno son dos de los principales *loci* universales, a pesar de que no existen de manera física, y que, según la cultura judeocristiana, es el lugar al que van las almas según hayan actuado en vida. El infierno es el lugar dominado por el mal y al que los que han actuado así en vida están condenados a purgar sus pecados de por vida, y el cielo es allí donde pueden ser felices durante toda la eternidad. Aquí, como en muchas otras narraciones, el infierno es representado de manera física en un lugar subterráneo, tenebroso y dominado por la oscuridad, contrapuesto a ese enorme rayo de luz que surge del cielo.

Un *locus* clásico del terror y que aquí también aparece es el de **la casa encantada**, que es el lugar en el que se desarrolla el ritual satánico del segundo episodio del cual consiguen escapar. Es una gran mansión victoriana propia de las obras de terror gótico de la época en la que se desarrolla la serie, y que sigue teniendo un gran recorrido en la actualidad, como demuestra otra ficción seriada de la *Quality TV* como *American Horror Story: Murder House*, la primera temporada de esta antología de terror, que gira en torno a una casa encantada. Se trata de una casa tenebrosa poseída por una presencia maligna, ya sea un espíritu y un demonio, que condena a todos los que la habitan. En este segundo episodio, entre Vanesa y Ethan consiguen romper con el hechizo, pero eso no evita la muerte del fiel mayordomo de Malcolm, ni que el mal se infiltre definitivamente en Vanesa. Además de la casa encantada, encontramos también **la casa familiar**, que es una gran mansión propiedad de Malcolm donde también habitará Vanesa, en el lugar en el

que al final de la segunda temporada se pasa de manera definitiva al lado oscuro. La casa familiar sí que es aquí vínculo de unión, aunque sea entre personas que no son familia de sangre, sino que se han visto unidas por las circunstancias, y está muy alejada a la visión que suele dar la *Quality TV* de la casa familiar.

Por último, el último *locus* simbólico que aparece es el del **mar**, el lugar en el que Mr. Clare deposita el cadáver de su hijastro, y símbolo de la vida y de la muerte.

En cuanto a los *loci* alegóricos, encontramos otro clásico del terror como **la noche**, el lugar en el que habitan las sombras y el mal, y donde se desarrolla la lucha entre el bien y el mal. Por último, el lugar en el que se desarrolla el duelo final entre el mal y el bien se descompone durante la batalla y acaba totalmente **en ruinas** tras la victoria de las fuerzas del bien. Señala, por tanto, como el bastión del Diablo ha sido destruido, y es una metáfora de su destrucción.

Respecto a los *loci* caracterizadores, podemos señalar el museo egipcio al que van a hablar con el experto en el Antiguo Egipto en el primer episodio; la lujosa mansión en la que Murray celebra una reunión con miembros de su club, que sirve para mostrar la posición social del protagonista; y el barco en el que Mr. Clare huye de Londres y de sus fantasmas al final del segundo episodio, en una escena en la que Malcolm también se va en barco a enterrar a su mayordomo, y en la que Chandler va en barco a Estados Unidos, a donde lo extraditan.

19.6. Personajes, figuras y personajes míticos

La protagonista de la serie es un personaje ficticio rodeada de figuras y personajes míticos propios del terror. Vanesa Ives muestra grandes contradicciones de manera explícita a causa de sus dos naturalezas, que según opina Gagliardi, representan a los dos tipos de mujer que recorrían la literatura gótica y romántica, es decir, la mujer angelical y la mujer demoníaca (Gagliardi, 2016: 41). En su presentación es una mujer de fuertes convicciones católicas que lucha contra un demonio que le posee, con esos dos lados que se manifiestan con el crucifijo (el bien) y con las arañas que salen de él (el mal), y que lucha por salvar a su amiga Mina. No sabemos qué pasa exactamente con ella, pero sí tiene un halo de misterio. Además de la posesión, cuando habla con Ethan, deja caer que hay algo oscuro detrás de ella (“*We all have our curses, don’t we?*”), lo cual confirmamos en el segundo episodio, en el que se muestra cómo lucha por escapar de su destino. Pese a todo, es su lado más bondadoso el que se impone, aunque cederá ante el lado oscuro tras la marcha de Ethan. Vemos a un ser leal con los suyos, pero lleno de dudas y

perseguida por sus fantasmas, que al final de la serie ha abrazado al lado oscuro de manera definitiva, pero es capaz de huir de él sacrificando su propia vida para ser por fin libre. Creemos que se trata de un personaje a caballo **del arquetipo al personaje tipo**, ya que va más allá de unas características básicas, y ofrece algunos matices, pero no llega a la complejidad de un personaje tipo. En cuanto al estatuto heroico del personaje, tanto por su liderazgo como por su valentía, ya que, al fin y al cabo, es la salvadora de la humanidad, debemos considerarla como **una heroína líder**. Además, tal y como hemos comentado anteriormente, representa figuras clásicas de la literatura gótica y romántica de la época victoriana: **la mujer angelical**, representada por una belleza delicada, una fe inquebrantable y unos valores morales muy sólidos, y **la mujer diabólica**, entregada al mal, con una belleza insinuante y sin ningún tipo de moralidad.

El que podemos considerar segundo protagonista de la serie, Ethan Chandler, encarna en el segundo y el tercer episodio la figura del **hombre lobo**. Un ser humano transformado en hombre lobo para cumplir la profecía en la que debía salvar el mundo y el alma de Vanesa, tal y como hará en el tercer episodio. Aunque el hombre lobo es visto generalmente como un ser despiadado y asesino, sediento de sangre, la tradición también muestra ejemplos de hombres lobo bondadosos y heroicos (Seigneuret, 1988: 1383). El proceso de transformación, o metamorfosis, es uno de los motivos recurrentes en la mitología clásica y en la literatura fantástica, y representa el triunfo del instinto sobre la razón. En el caso de la transformación en un lobo, se resaltan las características feroces y la sed de sangre del animal³⁶⁸ y se mimetizan en el ser humano (Seigneuret, 1988: 1383 – 1384). En el caso de Ethan, quedan claras las características asesinas de las que ha huido siempre, y que son las que lo atormentan, lo cual no le impedirá ser un héroe. Además, en el primer episodio, cuando todavía no lo conocemos en profundidad, encarna las figuras del **Don Juan**, al ser un exótico americano que conquista mujeres en todos sus espectáculos, y del **impostor**, al ganarse la vida realizando trucos fraudulentos.

Aunque aparezca poco, y no tenga relación con la trama principal en los episodios analizados, nos resulta muy interesante el personaje de Mr. Clare, la primera criatura a la que da vida Frankenstein, un monstruo rodeado de humanos que demuestra más

³⁶⁸ “Com fa notar Joan Prat a *Las raíces del miedo*, la figura del home llop o de Jekyll y Hyde podria ser entesa com l’arquetip d’una concepció hobessiana del món, contra la rousseauniana teoria de la bondat intrínseca del bon salvatge (Balló; Pérez, 1995: 235).” Nótese como esto se antepone a lo que representa el personaje de Mr. Clare.

humanidad que todos ellos juntos, lo que hace que veamos en él la figura del **salvaje noble**, ese personaje que, aunque humano, ha vivido al margen de la civilización, y cuya concepción “es el malestar por la civilización mezclado de una especie de sentimiento de culpabilidad y que atribuye a los hombres primitivos, aún no tocados por el progreso, una manera de vivir más feliz y también moralmente mejor (Frenzel, 1980: 314).” Tenemos en cuenta que Mr. Clare no es un ser humano al uso, sino un monstruo, y que no está feliz, sino que vive una situación atormentada, precisamente por culpa del progreso. Aunque asesine a dos de sus captores, es moralmente superior al resto y demuestra tener una mayor bondad que cualquiera de los personajes que aparecen en los tres episodios analizados, precisamente por su falta de humanidad. Al igual que la figura del salvaje noble, la contraposición de Mr. Clare con otros personajes como sus captores es una denuncia a la corrupción del hombre por parte de la sociedad, y que presupone a un hombre perfecto en su estado natural, tal como defendieron Rousseau o Marx. Mr. Clare es también una revisión de la figura del **monstruo**, clásica en el terror, y que normalmente es una figura maligna asociada al mal o lo prohibido, pero que aquí se pone en discusión (Gagliardi, 2016: 36). A pesar de su apariencia terrorífica, Mr. Clare es un personaje noble y con valores, tal y como demuestra al final de la serie, capaz de renunciar a su felicidad por no hacer que su hijastro pase por lo mismo que él y de emocionarse ante la tumba de Vanesa. Por último, tal y como ya habíamos comentado, representa la figura **del hombre artificial**.

Victor Frankenstein es quizás el primer ejemplo que se puede venir a la cabeza cuando pensamos en la figura del **científico loco**, tal como se muestra especialmente en el primer capítulo, cuando se muestra como una persona dedicada en exclusiva a la ciencia, lo único que tiene sentido en su vida. Es capaz de desafiar a Dios en nombre de la ciencia, y su afán de sabiduría le causará el tormento que vemos en el segundo episodio.

Por último, cabe comentar que en la serie aparecen **vampiros y hombres lobos**, figuras clásicas del género de terror, así como un muñeco autómatas³⁶⁹, también muy presente en el género. Por no olvidar la figura del **diablo**, que se presenta en forma de autómatas y en su verdadera forma, como Drácula³⁷⁰. Aunque ya se ve en el segundo

³⁶⁹ Podemos reconocer también aquí a la figura del **doblo**, ya que el muñeco que habla con Vanesa es idéntico a ella, y tiene su misma voz.

³⁷⁰ No olvidemos, que el nombre de Drácula viene del rumano, donde “Dracul” significa “el diablo”. Es, por tanto, una recreación más del diablo.

capítulo, es especialmente claro al final de la serie que Vanesa y Ethan representan la figura de **los enamorados**, unos enamorados malditos cuyo amor será imposible a causa de un destino que ya tienen escrito.

Si hablamos de los personajes míticos, no hallaremos aquí personajes que se inspiran o en los que hemos hallado una mayor o menor influencia de otros, sino de recreaciones de esos mismos personajes míticos dentro del universo de la serie, por lo que simplemente vamos a señalarlos. El más importante es **Frankenstein**, que es uno de los principales secundarios y que protagoniza su propia trama. Además, en los tres episodios analizados aparecen **Jack el Destripador** (del que se habla como responsable de la matanza de la que hemos hablado en el primer episodio); Dorian Grey que, aunque en la serie tiene un papel secundario importante, no lo tiene así en los episodios analizados; el **Dr. Jeckyll y Mr. Hyde**; y el Maestro, al que en el tercer episodio, cuando Malcolm lo tiene frente así, lo reconoce: “*You’re name is known to me too: Dracula*”. Se hace evidente lo que ya sabíamos, que el Maestro en realidad es **Drácula**.

19.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Night Work*

Fecha de estreno: 11/05/2014

Temas

- Tema principal: El descenso a los infiernos
- Temas secundarios: La lucha del bien contra el mal; La vida artificial; El amor paternal; El vampirismo

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El grito; La posesión; El desafío a Dios; La resurrección; El rapto; La llamada a la aventura
 - Alegóricos: La luz y la oscuridad; La herradura de caballo; El libro; La tormenta; El crucifijo; La sangre; La lágrima
 - Simbólicos: Las arañas; El tarot; El escorpión
2. Motivos caracterizadores: La estaca; Los dientes afilados; El mordisco en el cuello; El bombín; El traje de época; El carruaje
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El descenso a los infiernos – Argumento principal
- El intruso destructor – Argumento secundario
- La creación de vida artificial – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: El Infierno (inframundo)
- Alegóricos: La noche
- Caracterizadores: La mansión lujosa

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Vanesa Ives: Arquetipo / Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Vanesa Ives: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Vanesa: La adivina / La mujer angelical / La mujer diabólica
 - Frankenstein: El científico loco
 - Chandler: El estafador / Don Juan
 - Vampiros
 - Jack el destripador
 - Dr Frankenstein

II. Nudo

Capítulo: 2X10 – *And They Were Enemies*

Fecha de estreno: 05/07/2015

Temas

- Tema principal: La lucha entre el bien y el mal
- Temas secundarios: La vida artificial; El destino inexorable; El remordimiento por el mal causado; El amor imposible; El vampirismo

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El pacto con el diablo; La manifestación del subconsciente; El ataque de ira; El ritual satánico; El grito
 - Alegóricos: La oscuridad (interior); El libro; La estrella satánica; El crucifijo
 - Simbólicos: Los escorpiones; El fuego
2. Motivos caracterizadores: El bombín; El traje de época; El carruaje
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El descenso a los infiernos – Argumento principal
- El intruso destructor – Argumento principal
- La creación de vida artificial - Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La casa encantada; La mansión familiar
- Alegóricos: La noche
- Caracterizadores: El barco

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Vanesa: Arquetipo / Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Vanesa: Héroe líder
3. Personajes y figuras míticas
 - Mr. Clare: El salvaje noble / El hombre artificial / El monstruo
 - Ethan: El hombre lobo
 - Vanesa: La mujer angelical / La mujer diabólica
 - Vanesa / Autómata: El doble
 - Frankenstein: El científico loco
 - El diablo
 - Dr. Frankenstein

III. Desenlace

Capítulo: 3X09 – *The Blessed Dark*

Fecha de estreno: 19/06/2016

Temas

- Tema principal: El destino inexorable
- Temas secundarios: La lucha del bien contra el mal; La vida artificial; El amor imposible; El remordimiento por el mal causado; El descenso a los infiernos; El vampirismo

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La profecía; El autosacrificio; El duelo final
 - Alegóricos: El crucifijo; La luz y la oscuridad; La niebla
 - Simbólicos: El agua y la tierra
2. Motivos caracterizadores: Murciélagos; El bombín; El traje de época; El carruaje
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El descenso a los infiernos – Argumento principal
- El intruso destructor – Argumento principal
- La vida artificial – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: El mar; El cielo y el infierno
- Alegóricos: La noche; La construcción en ruinas
- Caracterizadores

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Vanessa: Arquetipo / Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje

- Vanessa: Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
- Vanesa: La mujer angelical / La mujer diabólica
 - Ethan: El hombre lobo
 - Chandler y Vanesa: Los enamorados

20. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *DAREDEVIL*: CORRUPCIÓN EN MANHATTAN

Muestra

- Introducción: 1X01 – *Into the ring*
- Nudo: 2X04 – *Penny and dime*
- Desenlace: 3X13 – *A New Napkin*



Imagen extraída de <https://www.techspot.com/news/77648-netflix-cancels-daredevil-after-three-seasons.html>

20.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Daredevil*

Género: Superhéroes

Canal o plataforma de emisión: Netflix

Años de emisión: 2015 – 2018

Temporadas: 3

Capítulos emitidos: 39

Creador: Drew Goddard

Personajes principales: Matt Murdock (Charlie Cox); Karen Page (Deborah Ann Woll); Foggy Nelson (Elden Helson); Wilson Fisk (Vincent D’Onofrio); Frank Castle (Jon Bernthal); Claire Temple (Rosario Dawson); Vanessa Marianna (Ayelet Zurer); Elektra Natchios (Élodie Yung).

Sinopsis: Matt Murdock es un abogado ciego de fuertes convicciones católicas que acaba de abrir un bufete de abogados junto a su amigo Foggy para ayudar a los más débiles. Les llegará el caso de Karen Page, acusada de asesinar a un compañero de trabajo en un caso

que parece claro, aunque elle niegue haberlo hecho. Matt tiene un alter ego, Daredevil, un superhéroe que por la noche combate el crimen en Hell's Kitchen.

20.2. Temas

El tema de *Daredevil*, así como el de la mayoría de las obras propias del género de superhéroes (recordemos, que surge de las matrices genéricas épica y dramática), gira en torno a al sentido de la justicia, a todas las grietas del sistema y cómo arreglarlas. Así, el tema principal de la serie es el de **la lucha del mal contra el bien**, que es la lucha de Matt Murdock contra la injusticia que hay Hell Kitchen's, una de las zonas más violentas de Manhattan, que se ve asolada por una serie de mafias que tienen detrás a una serie de corporaciones manejadas por William Fisk, un poderosísimo villano cuyos tentáculos son tan largos (y cuya fuerza parece sobrehumana) que encarna la figura del diablo. La lucha de Daredevil, alter ego de Matt Murdock, no es solo contra Fisk, sino contra todo el sistema corrupto. La injusticia, concepto presente a lo largo de la historia, y que deviene universal en *Antígona*, donde se expresan las constantes de los cinco grandes conflictos de la condición humana: “El enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (Steiner, 1984: 179).” *Daredevil* desarrolla este conflicto entre sociedad (corrupta) e individuo, al igual que otros superhéroes como Batman o Spiderman, o grandes obras universales como la *Casa de Muñecas* de Ibsen.

Matt Murdock, de hecho, se inicia como abogado en el primer episodio con el objetivo de prestar servicio a aquellos que más lo puedan necesitar. Así que la motivación para luchar contra el sistema es muy clara. En el primer capítulo lo vemos cogiendo su primer caso, en el que una joven, Karen Page, ha sido acusada de un asesinato en el que todas las pruebas la incriminan. El socio de Matt, Foggy, tiene muy claro que deben aceptar el trato que les proponen en el que estaría cerca de veinte años en la cárcel. Matt, que con su oído agudizado sabe que Karen le decía la verdad cuando le aseguraba que era inocente, se niega a aceptar la oferta. Posteriormente se descubre la verdad cuando intentan asesinarla³⁷¹ y Matt la salva como Daredevil. En el segundo capítulo la injusticia

³⁷¹ Era la secretaria del director de una compañía, Union Allied, controlada por Frisk, que desviaba fondos y contaba con unos archivos que lo demostraban. Tras recuperar el USB robado con los archivos, Karen, que no conoce la identidad de Daredevil, le pide que no lo lleve a la policía: “*You can't trust anyone.*” A lo que Daredevil responde: “*Then we tell everyone.*”

se manifiesta de manera más clara si cabe en el personaje de *The Punisher*, alter ego de Frank Castle, visto por la sociedad como el gran malvado de Hell Kitchen's, acusado de decenas de asesinatos, de los que solo es responsable de algunos (todos escondían algún motivo). En el episodio analizado aprendemos que Frank era un antiguo marine y que al día después de volver de la guerra su familia fue asesinada (por motivos que en la serie se desconocen), lo que lo llevará a emprender una cruzada personal para vengar su muerte. El episodio, por tanto, gira en torno a la injusticia que se comete contra la familia de Frank, víctimas inocentes cuyos asesinatos quedan sin castigo, y al propio Frank, al que los medios de comunicación venden como el causante de todos los males de Hell Kitchen's sin serlo. Daredevil, que hasta la fecha parecía que podía encontrar en *The Punisher* a su enemigo, va a su rescate, ya que una mafia de irlandeses lo tenía secuestrado por haberles robado dos millones de dólares. Daredevil lo rescatará, lo entregará a la policía y se encargará de que tenga un juicio justo.

En el inicio del capítulo final, Fisk está fuera de la cárcel (había estado encarcelado toda la segunda temporada), y en televisión hablan del gran villano de la ciudad, desaparecido, le tendió una trampa. El villano ahora es el propio Daredevil, al que buscan por varios asesinatos que no cometió. Debe convencer al que hasta la fecha era la mano derecha de Fisk, el agente Poindexter, de que este asesinó a Julie, una chica de la que estaba enamorado, para poder controlarlo. Así, pueden enfrentarse ambos a Fisk. Además, con la ayuda de Karen y Foggy, que filtran un audio que incrimina a Fisk, este vuelve a ser detenido y la sombra sobre Daredevil se elimina. Al final, se hace justicia, pero no porque el sistema lo permita, sino porque los individuos, como Antígona, se revelan.

En relación con esto y, por lo tanto, poco más añadiremos, el principal tema secundario que hallamos es el de **la corrupción del sistema**, que no es más que un síntoma de la propia corrupción humana. De hecho, es un individuo con un gran poder, Fisk, el que corrompe el sistema. Además, vemos como este utiliza a los medios de comunicación para controlar la opinión pública. Así pues, queda de manifiesto **el poder de los medios de comunicación**, cuando se ofrecen incesantes noticias de *The Punisher* y de Daredevil como los enemigos del pueblo (o intrusos destructores), con unos mensajes contruidos y manipulados por una clase corrupta que manipula así la opinión de la población, sin importarles si la información que dan es verdadera o no.

Otro tema que encontramos, relacionado esta vez con el personaje de *The Punisher*, es el de **la venganza de sangre**, de la que hablaremos en los argumentos.

Por último, el otro gran tema destacado que hemos encontrado es el del **remordimiento por el mal causado**. Matt, un católico practicante, se confiesa habitualmente ante su párroco³⁷², como vemos en la primera escena en la que aparece como adulto en la serie (“*I’m not asking for forgiveness for what I’m about to do*”). En el episodio del nudo, Matt intenta hablar ante el mismo sacerdote por una muerte de la que se siente responsable y por los asesinatos de los que acusan a *The Punisher*.

Padre Lanton: *What are you looking for?*

Matt: *Forgiveness.*

Padre Lanton: *For what?*

Matt: *For not doing more?*

Padre Lanton: *You’ve just said you’ve done everything you could.*

Matt: *Then why do I feel guilty?*

Padre Lanton: *Sometimes guilty is good. It means something is good (...). It means your work is not yet finished.*

Esa culpa, además, se manifiesta en la relación con Karen y Peggy, de los que se aleja para no poner en peligro, aunque se siga responsabilizando de cualquier mal que pueda pasarles.

20.3. Motivos

En los capítulos analizados son varios los motivos de acción (de los cuales, la gran mayoría son lo que Balló y Bergala denominan motivos visuales), aunque la recurrencia no es tan común. El único motivo que hemos encontrado en los tres episodios es lo que hemos llamado **el ataque de ira**, motivo que relacionamos directamente con la cólera de Aquiles, especialmente cuando se da en el protagonista. De hecho, en la primera escena en que Daredevil se comporta como tal, este libera a tres jóvenes con las que están traficando dos mafias. Tras conseguir salvarlas, y evitando con su agudizado oído que le disparen, ataca a los mafiosos él solo, golpeándolos con una gran violencia, en un **ataque de ira** que le cuesta controlar. En el final de la serie, en el momento en que por fin se encuentra con Fisk y consigue derrotarlo, vemos como se repite el mismo esquema que

³⁷² En el episodio final no aparecerá ya que fue asesinado durante la tercera temporada, en uno de los crímenes de los que acusan a Daredevil. Un de las últimas escenas de la serie será el discurso de Matt en el entierro del Padre Lanton.

en el inicio de la serie: Daredevil consigue derrotar al villano, pero cegado por las injusticias que se han cometido (contra él, contra sus amigos, contra su sacerdote), no puede evitar que en pleno ataque de ira se cebe con un Fisk semi inconsciente, hasta el límite que podría parecer que va a matarlo.

Otro motivo recurrente es el de una persona o grupo de personas **bajo la lluvia**, un motivo muy importante en la cultura cinematográfica (Balló, 2000: 126) y, por ende, la audiovisual, sujeto a múltiples interpretaciones. En el episodio inicial, Daredevil lucha con el villano que ha estado a punto de acabar con Karen bajo un enorme diluvio, en un símbolo más parecido al de la cólera divina (Balló, 2000: 140), o al del “pesimismo contemporáneo (...), la agorafobia permanente” que impera en la ciudad (Balló, 2000: 131). En el segundo episodio, los personajes que están bajo la lluvia son Karen y Matt, de una manera muy diferente al primero, en esta ocasión, da la sensación de que la lluvia simboliza aquí la fertilidad, la vida (Cirlot, 1997: 288), un símbolo que tiene sus orígenes en las narraciones clásicas, con el episodio de Danae y la lluvia dorada (Balló, 2000: 132).

Más allá de este, no hemos encontrado ninguno más que se repita en los tres capítulos analizados, así que vamos a mencionar brevemente aquellos que, bien tienen un mayor poder en la narración, bien son recurrentes en el resto de las series analizadas.

En el primer capítulo, cuando a Karen la encuentra uno de los hombres de Fisk en su casa para destruir las pruebas que podrían incriminar a una de sus empresas, el hombre la tiene en el suelo y se dispone a acuchillarla. Su destino está escrito y nada puede salvarla... hasta que, de manera “inesperada”, aparece Daredevil. Dicho recurso, muy propio del género de superhéroes, en el que el protagonista rescata a una víctima inocente de las manos de un villano poco antes de morir, es lo que se conoce como el motivo del **deus ex machina**, que era un recurso muy propio de las epopeyas o las tragedias griegas, cuando los dioses intervenían para salvar a los hombres; en una serie con un personaje católico como este, es normal que aparezca el motivo de **la confesión**, que además se da de una manera muy curiosa, ya que cuando Matt va a confesarse al inicio de la serie no busca el perdón por sus pecados. Hay confesión, pero no pecado y penitencia: “*I’m not seeking penance. I don’t want forgiveness for what I’m about to do*”; el otro motivo que encontramos, y no de manera figurada sino como motivo visual, es el de la **caída al abismo**, que se da precisamente tras rescatar a Karen, cuando tras luchar Daredevil y el villano caen por la ventana, aunque ambos sobreviven a la caída

Del episodio del nudo destacan el motivo de **la tortura**, también clásico del género de superhéroes, cuando los villanos intentan sacar información al superhéroe, así

como de las narraciones que tienen un tratamiento y un tono de acción, como es esta serie. El torturado es *The Punisher*, a manos de la mafia irlandesa liderada por Finn, que intenta hacer todo lo posible, sin suerte alguna, para que les diga dónde tiene escondido su dinero. El otro motivo, que visual y narrativamente en esta serie es muy poderoso, es el del **tacto**. Al final del capítulo, en una escena que recoge toda la tensión sexual acumulada entre Matt y Karen, ambos pasean bajo la lluvia, empapándose, y Matt nota como hay una gota de lluvia que se desliza por la piel de Karen. Matt la toca con dulzura, y la siente, al tocarla es como si la viese³⁷³. Después del tacto, llega el beso.



El tacto y la lluvia. Matt y Karen (2X04). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/80065737?trackId=13752289&tctx=0%2C3%2Cf9227f1a-c539-465c-82a4-d0180716229e-79011490%2C%2C>

El último capítulo, en el que aparecen bastantes motivos de acción, debemos destacar el del **duelo final**, que se produce de una manera curiosa: a tres bandas. Aunque Daredevil consigue convencer a Poindexter de que se una a él para poder acabar con Fisk (sabe que solo no puede hacerlo), el odio y la rabia que se tienen Poindexter y Daredevil (recordemos que es el que asesina al párroco que conoce desde niño) hace que también se enfrenten entre ellos. Así, podemos ver a Poindexter y Daredevil pegándose mientras Fisk intenta escapar. Luego a Fisk con Poindexter, y finalmente el duelo final entre el superhéroe y el villano, del que sale victorioso el primero. Precisamente tras derrotar a

³⁷³ La escena recuerda al final de *Lucas de la Ciudad* (C. Chaplin, 1931). Según Losilla, que comenta esa escena: “El hecho de tocar al otro se corresponde con el acto de verlo, y de esa manera el cine, en ese mismo momento, convierte la mirada en tacto (Losilla, 2016: 295).”

Fisk, que prefiere morir a verse derrotado y vilipendiado por la sociedad, Daredevil revela su identidad, la de Matt Murdock, y sella un pacto con Fisk por el cual irá a la cárcel, y si intenta alguna acción contra Foggy o Karen, Matt revelará las pruebas que incriminan a Vanesa en el asesinato de un agente del FBI³⁷⁴. Fisk, cuyo talón de Aquiles es Vanesa, acepta y le da la mano: “*It’s a deal*”. Posteriormente, reunido con Foggy y Karen, estos le preguntan si cree en la palabra de Fisk: “*I think he loves Vanessa*”. Queda en el aire la duda de si **el pacto con el Diablo** fue la decisión correcta. Por último, el motivo del **matrimonio** es sobre el que se construye el capítulo: en primer lugar, por mostrar un pequeño lado humano, o una debilidad viendo el final del capítulo, del malvado Fisk; y, en segundo lugar, porque es la boda, la sagrada ceremonia en la que se escenifica el matrimonio, en la que irrumpe Daredevil para acabar con Fisk.

Hay un motivo simbólico recurrente en las series analizadas que aparecen aquí: **la sangre**, a la que se le da un protagonismo muy claro en la escena en la que encuentran a Karen con el cadáver ensangrentado de su compañero de trabajo entre sus brazos, así como en la escena final, con la cara de Fisk ensangrentada ante un Daredevil incapaz de parar de golpearlo, que muestra su lado más oscuro.

Existe un motivo alegórico presente en toda la serie (y que, como veremos cuando pongamos todos los análisis en común, conectan esta serie con *Dexter*) y que tiene una gran fuerza narrativa. La **oscuridad**, que no solo es la que presencia el espectador, sino en la que está sumido el personaje. Esa oscuridad simboliza ese lado oscuro del alter ego de Matt Murdock, ese que, aunque actúe con afán de hacer justicia, lo lleva a cruzar la línea en más de una ocasión o en poner en peligro a los que más quiere. Cuando Karen entra a su casa por primera vez, aun siendo consciente de su invidencia, le dice: “*It’s a little dark in here.*” Lo más destacado es que Daredevil, el alter ego, siempre aparece en la oscuridad, en la noche, como veremos más adelante, con la excepción del episodio final, donde se lo juega todo a una carta y aparece (aun de noche) en el hotel (o fortaleza) donde Fisk celebra su boda. Además, **el libro** tiene un papel muy especial en el episodio

³⁷⁴ Matt, que es católico practicante, no ha matado. En ese mismo episodio, Foggy se lo explica a Karen, cuando hablan de si sería capaz de matar a Fisk: “*It’s a catholic thing. Everyone deserves a second chance. That’s why he doesn’t kill. If he crosses that line, he’ll never forgive himself.*” Tras pedirle el propio Fisk que acabe con él, amenazando con no parar hasta acabar con Foggy y Karen, Matt le dice: “*God know that I want you to die. But you don’t get to destroy who I am.*” En el segundo episodio, cuando une sus fuerzas con The Punisher y entre los dos se enfrentan a los hombres de Finn que quedan vivos, tras reducirlos, The Punisher se dispone a matarlos. “*No killing*”, le ordena Daredevil. “*Altar boy*”, le responde él.

que trata la venganza de Frank Castle. Vemos como *The Punisher* recita algo antes de disparar, y cuando están en el cementerio esperando a la policía, Daredevil le pregunta de qué se trata. Este le explica lo que pasó con su familia. Lo que dice (“*One hatch, two hatch. Penny and dime*”) es un pasaje del cuento infantil favorito de su hija, aquel que prometió leerle el día siguiente de llegar de la guerra. Promesa que no pudo cumplir.

Los principales motivos característicos que hemos hallado sirven para resaltar el alter ego de Matt, para caracterizar su ceguera, y para mostrar el crimen organizado en Hell Kitchen’s. En el primer capítulo, vemos que cuando se convierte en Daredevil viste un traje totalmente oscuro con una venda en los ojos. Ya en el segundo episodio va a buscar su traje al modisto/artesano que se lo arregla en un lugar clandestino, y que hace que esté mucho más preparado para la batalla. En el último episodio, es Pondexter el que lleva ese traje en el duelo final con Fisk, el mismo con el que cometió una matanza en una iglesia, lo que convirtió a Daredevil en el gran villano de la ciudad. Otros motivos caracterizadores, para mostrar su ceguera son el bastón y las gafas de sol. Respecto al crimen que asola Hell Kitchen’s, vemos como en el primer y el segundo episodio analizados la ciudad está plagada de criminales y mafias, con pistolas y armas blancas. Por último, la escopeta es el motivo caracterizador de *The Punisher*, al ser el arma con la que, generalmente, asesina a sus víctimas.

20.4. Argumentos

Creemos que el argumento principal de *Daredevil*, que está en la línea del género de superhéroes, es el de “**el intruso bienhechor**”. La serie se inicia con una ciudad en decadencia, en una gran crisis de valores, y asolada por la corrupción, donde las mafias campan a sus anchas, donde los crímenes están a la orden del día, y donde la policía y la prensa, que deberían velar por el interés ciudadano y vigilar el poder político, son una parte esencial de esa sociedad corrupta. Hell Kitchen’s es, en definitiva, una sociedad en crisis que parece condenada. La aparición de Daredevil será la única esperanza que le queda. El alter ego de Matt Murdock dedica su vida a luchar contra el crimen y las injusticias, en intentar llevar la paz a una comunidad en crisis, como Batman en Gotham City, y recuperar un pasado que el espectador no conoce. De hecho, Balló y Pérez, que extraen este argumento del ciclo mesiánico, ofrecen un esquema que, salvando las diferencias, resulta muy similar al que podemos observar en los capítulos analizados de la serie: “S’origina en la necessitat d’un líder per part d’una comunitat en crisi (...). La funció redemptora del Messies passa finalment per una mort transcendent, entesa com un

sacrifici d'abast universal, i acompanyada d'un descens a l'infern. Una mort que no és sinó el pròleg d'una apoteòsica resurrecció, que aferma definitivament la fe en l'heroi (Balló; Pérez, 1995: 59 – 60).” La decisión de Daredevil de arriesgar su vida se basa en la crisis que asola la ciudad, lo que le lleva a partirse la cara y a estar al borde de la muerte, a alejarse de sus amigos, a perder a su padre espiritual o a ser repudiado por la comunidad a la que intenta salvar. De hecho, si en el último episodio lo encontramos escondido es, precisamente, porque Fisk y sus tentáculos han puesto a la opinión pública de su contra. Está socialmente muerto, en el infierno, aunque finalmente resucita y salva a la comunidad, que vuelve a tener fé en él³⁷⁵.

No entraremos mucho en detalle, ya que hemos hablado de este aspecto al hablar del tema principal, pero esta lucha de Daredevil contra Fisk y todo el sistema corrupto que controla, en la lucha de un mártir, como demuestra ser Daredevil sacrificándose por sus seres queridos y la comunidad que defiende, y un tirano que cuenta con todos sus recursos. Es la lucha entre el que no tiene más armas que sus puños y el que cuenta con todo un ejercito de matones a su poder. Es la lucha entre un humilde abogado y alguien que cuenta con policías y periodistas a sueldo. Es, salvando las distancias y las diferencias en la trama entre la tragedia de Antígona y Daredevil, lo que Balló y Pérez llaman “**la mártir** (el mártir, en este caso) **y el tirano**”.

Por último, el capítulo del nudo, más allá de seguir la lucha de Daredevil contra la corrupción que asola Hell Kitchen's, se centra en la lucha de *The Punisher* por vengar a sus seres queridos. En el episodio analizado no nos da tiempo de seguir todo el arco argumental del personaje (que tiene un spin-off con su propia serie también en Netflix), pero sí para saber que parte de la historia que conocemos forma parte del argumento de “**la venganza**”. En cuanto avanza el capítulo conocemos las motivaciones de Frank Castle, y el motivo que le ha llevado a convertirse en *The Punisher*: el asesinato de toda su familia, aunque no conocemos los causantes ni el motivo, que lo arrastran en un espiral de violencia a vengarla: Ni el Bé ni el Mal, ni el Messies ni el Dimoni: el venjador té ambivalència moral perquè la sang que vessa té origen en una sang més antiga (Balló;

³⁷⁵ Cuando la policía está deteniendo a Fisk, las miradas apunan a Poindexter, con el traje de Daredevil. Los presentes lo señalan. Entonces, el agente con el que Daredevil mantiene una estrecha relación desde el inicio de la serie, y que ha ido ascendiendo gracias a él, señala a Matt/Daredevil, que está huyendo. Les dice a todos que él es el verdadero Daredevil, dando a entender que los ha salvado otra vez. Queda así reinstaurada la fe en el superhéroe.

Pérez, 1995: 92).” Tras librarse de Finn, que lo tenía secuestrado, intenta seguir hacia adelante con su cruzada:

The Punisher: Now I can ask you face to face. Who was there that day? Who killed my family?

Finn: *Who cares?*

Al no encontrar respuesta, lo mata a sangre fría. La sangre se paga con sangre (Balló; Pérez, 1995: 90).

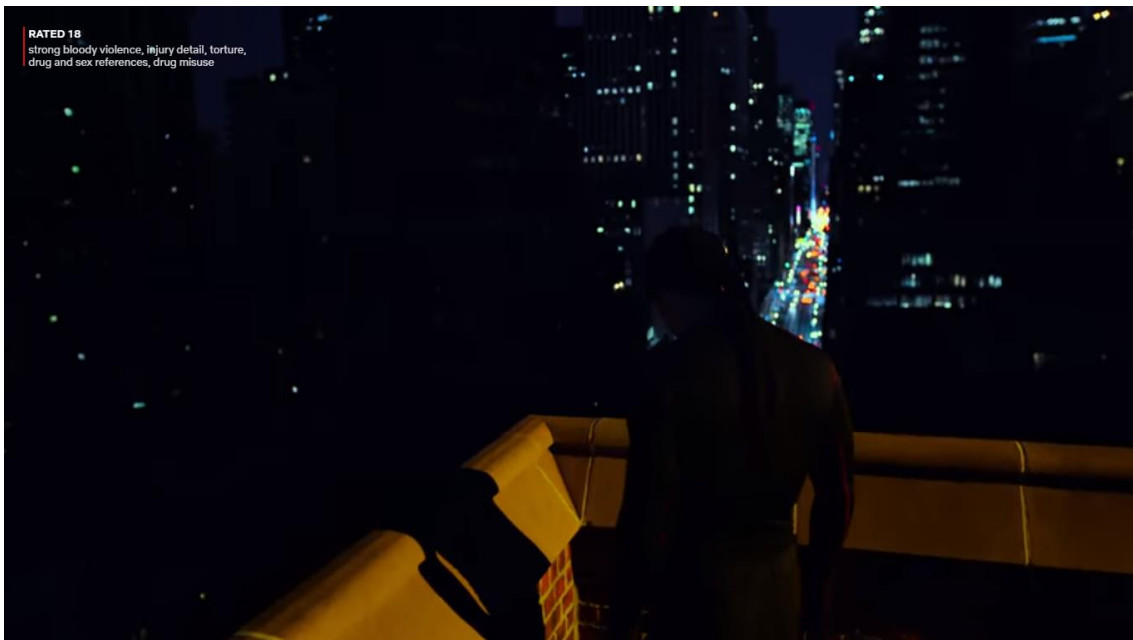
20.4. *Loci*

En los capítulos analizados, y por extensión a lo largo de la serie, aparecen de manera recurrente un *locus* simbólico y uno alegórico, que guardan conexión entre ellos y que además aparecen de manera reiterada en otras series analizadas.

La **noche**, ligada al motivo de la oscuridad, es un lugar en el que los criminales actúan a sus anchas, pero también en que el alter ego de Matt Murdock cobra vida, con el objetivo de combatirlo. Recordamos que la oscuridad, antepuesta a la luz, se identifica con el mal (Cirlot, 1997: 344), y es por tanto la noche el lugar en el cual encontramos a esas fuerzas del mal. En los tres capítulos analizados a Daredevil lo encontramos siempre de noche, y siempre que lo vemos está luchando contra un crimen, o intentando evitarlo. En la primera escena libera a tres jóvenes a las que están vendiendo para prostituirse. Luego lo veremos dos veces más: la primera, salvando la vida de Karen. La segunda, al final del episodio, en la azotea de un rascacielos, escuchando los crímenes que se cometen y dispuesto a impartir justicia a su manera. En el segundo episodio, toda la persecución, el secuestro y la posterior liberación de *The Punisher* ayudado por Daredevil se produce por la noche. Así como el duelo final del tercer episodio. Reiteramos la idea (e incidiremos más adelante) de que la noche (oscura) es el lugar en el que habita el mal, y en el que las personalidades ocultas, o los alter ego, salen a la luz.

Encontramos también, en el último episodio, el locus alegórico de **la fortaleza inexpugnable**, que es el hotel en el que se celebra la boda de Fisk, un lugar totalmente blindado para evitar cualquier operación que pueda arruinarle su noche al todopoderoso. Esta representa el poder del personaje de Fisk. De hecho, esta condición de fortaleza inexpugnable queda patente en una conversación telefónica entre Daredevil y Poindexter, el último le dice que nunca atrapará a Fisk, ya que controla a todos los agentes y que el hotel es una fortaleza.

El *locus* simbólico recurrente es el de la **ciudad**, o la jungla de asfalto. La ciudad, símbolo del progreso del hombre y a la vez del terrible destino que acecha a la humanidad (Seigneuret, 1988: 264), como en *Metrópolis* (F. Lang, 1927). La serie ofrece esa visión pesimista de la ciudad (ni más ni menos que Nueva York, capital del mundo occidental), un lugar en descomposición, llena de peligros, una jungla de asfalto en la que Daredevil se mueve como pez en el agua, donde consigue escapar siempre de la muerte y de todos los peligros que acechan, y donde imparte la justicia a su manera, pese a que le cueste superar una serie de dilemas morales (“*Why do I feel guilty?*”). La figura del superhéroe actúa como protector de la ciudad. Vemos a Daredevil, tanto en el primer episodio como al final de la serie, desde lo alto de una azotea, observando la ciudad de la que es protector, y esperando a que suceda algún crimen para pararlo. Es habitual la imagen de Daredevil desde lo alto de algún edificio, con el *skyline* de Manhattan al fondo.



Daredevil y la ciudad (1X01). Imagen extraída de <https://www.netflix.com/watch/80018191?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2Cf9227f1a-c539-465c-82a4-d0180716229e-79011490%2C%2C>

Por último, cabe mencionar que aparecen otros dos *loci* simbólicos: la **Iglesia** y el **cementerio**. En el caso de la primera, guarda relación con la fe católica del protagonista, y aparece en los tres capítulos analizados. Es el lugar de confesión de Matt, aquel donde puede plantear sus dilemas morales sin la necesidad de revelar su alter ego, y parece ser también su retiro espiritual. De hecho, hacia el final de la serie, Matt habla en el entierro del Padre Lanton, y parece perdonarse por sus pecados, al revelar que él le ayudó a aceptarse tal y como es.

En cuanto a los *loci* caracterizadores, los más destacados que hemos hallado son el gimnasio de boxeo, que aparece en el primer y en el tercer episodio, y la comisaria en la que trabaja Pondexter y principalmente su despacho de abogados.

20.6. Personajes, figuras y figuras míticas

Matt Murdock/Daredevil, como superhéroe que es, se remonta a una antiquísima tradición de héroes valientes y aguerridos, de arquetipos que en el cómic y en la mayoría de las películas de género, hasta la llegada de la adaptación de Batman por parte de Christopher Nolan en *El caballero oscuro* (2008), eran personajes puramente arquetípicos. El personaje de Daredevil, si bien tiene muchas características arquetípicas, muestra, de manera muy evidente, rasgos de personaje tipo, y aunque en los tres capítulos analizados no dé tiempo a observar la evolución completa del personaje, sí que ofrece matices suficientes para decir que se trata de un **personaje arquetípico con rasgos de personaje tipo**, más cercano a este último. En primer lugar, se trata de un ser humano con el único poder de tener los sentidos agudizados, lo que compensa su ceguera, y con una fuerza y resistencia a los golpes mayor al común de los mortales, pero que no lo convierte ni en un ser divino ni en alguien invencible. Tiene muchas dudas, dilemas morales, sensación de culpabilidad, miedos, y una rabia interior que a veces le cuesta canalizar. Más allá de esas características arquetípicas que comparte con los superhéroes, se acerca más al personaje tipo. Por lo que hace al estatuto heroico del héroe, aunque hallamos dicho que no tiene ninguna característica sobrenatural, sí que creemos que es lo que Frye llamaba **héroe maravilloso**. Es capaz de detectar la mentira escuchando las pulsaciones por minuto (así sabe que Karen dice la verdad) y puede escuchar sonidos que el oído humano es incapaz de captar a larguísimas distancias, lo que le da una ventaja que podría considerarse sobrehumana respecto al resto de mortales con los que se enfrenta. Como decíamos, es más fuerte que el resto y, en los tres capítulos que analizamos, gana siempre las batallas, no importa el número de personas con las que se enfrente, las armas con las que le disparen o si el rival tiene también una fuerza más allá de lo normal como Fisk. Daredevil puede con todo.

Las figuras que hemos encontrado son varias, e incluso los personajes más importantes encarnan varias, así que comentaremos las más destacadas.

En primer lugar, salta a la vista que el protagonista es un **superhéroe**, que como decíamos tiene el origen en los grandes héroes valerosos de las epopeyas, con el clásico ejemplo de Aquiles, considerado hoy día el primer gran superhéroe. Se trata, pues, de una

figura contemporánea, que posiblemente sea una de las más conocidas dentro de la cultura mediática contemporánea, que tiene sus orígenes en el arquetipo del héroe y cuyo origen está en el cómic estadounidense de la década de los treinta del siglo pasado³⁷⁶. Además de Daredevil, *The Punisher*, alter ego de Frank Castle, es otro superhéroe, mucho más oscuro y ambivalente que Daredevil, debido a su sed de venganza.

La otra figura que parece muy evidente, debido precisamente a la relación con la figura del superhéroe, y que hace que sea característica de este género, es la del **alter ego**, una de las variaciones de la figura del doble. Frank Castel es un exsoldado reconocido por su país que se convierte en *The Punisher*. Matt Murdock es un abogado invidente que trata de mejorar el mundo desde su posición, y por la noche es Daredevil, el superhéroe que impone su ley. Los ejemplos de alter ego en el género de superhéroes es muy larga: Peter Parker y Spiderman, Clark Kent y Superman, Bruce Wayne y Batman, Tony Stark e Iron Man, e incluso Juan López y Superlópez, por nombrar un ejemplo más cercano.

También en el género aparece siempre un villano, que puede representar distintas figuras. En el caso de Fisk, que tienen un poder absoluto, casi divino, en Hell Kitchen's, creemos que encarna a la figura del **diablo**, esa que concentra todo el mal posible en una sola persona, y que además tiene el poder suficiente como para poder ejercerla. Para mostrar un ejemplo del género dentro de la cultura contemporánea, sería una figura que encarnaría el personaje de Thanos en la saga de *Los Vengadores*, también del universo Marvel. Fisk es un personaje que, de hecho, aparece físicamente solo en el último capítulo, aunque su presencia es más poderosa y temida, precisamente, cuando no lo vemos. La fuerza de Fisk, en el primer episodio, se adivina, lo que le da una fuerza mucho mayor. Sin verlo, se sugiere que hay una figura diabólica que está detrás de todas las desgracias que suceden: la muerte del compañero de Page, su intento de asesinato en la celda y en su casa, el tráfico de mujeres, los asesinatos de todos aquellos que puedan saber algo que lo comprometan y los problemas entre las mafias. Su única aparición en el primer episodio es mediante una intervención telefónica con su mano derecha. Su voz grave e imponente ordena que mate a alguien y que vigile al abogado de Karen: "*Start a file.*" En el episodio final, Fisk, que parece va a salirse con la suya, demuestra su poder en una boda en la que está invitada toda la alta sociedad de Manhattan, que da por hecho que su paso por la cárcel fue una trampa tendida por Daredevil, el enemigo del pueblo. Como ya hemos dicho, el superhéroe puede con el Diablo. Además, y dentro del primer y el tercer

³⁷⁶ Vid págs. 137 – 138 de este trabajo.

episodio, podemos ver como Fisk representa las figuras del **adversario desconocido** y del **tirano**, respectivamente.

La ausencia de Fisk en el primer capítulo hace que su representante sea percibido por el espectador como el villano. Hablamos de una relación tan estrecha que podemos decir que encarna a la figura que históricamente se ha llamado del criado superior, y que podríamos llamar como **la mano derecha**. Es decir, aquella persona en la que el personaje, ya sea bueno o malo, cede sus responsabilidades y le otorga una total confianza. Aunque históricamente la figura está liada al esclavismo, en la actualidad “el más fuerte da protección, además de sustento, al más débil, quien por su parte cuida y atiende la propiedad y bienestar de aquel (Frenzel, 1980: 83).” Vemos como el hombre trajeado, del que no sabemos el nombre, es el encargado y el representante de Fisk. Primero lo vemos chantajeando a un hombre que le debe dinero (“*You have a debt with my employer*”). Le muestra un vídeo en el que están espiando a su hija, y le dice que se olvide del dinero y que les haga un trabajo sino quiere que la maten. El trabajo es matar a Karen, y como falla, lo acaban matando. A la mano derecha la vemos también llegando a una reunión con representantes de las mafias chinas y rusas. Se disculpa por que su jefe no ha podido asistir, ya que está muy ocupado.

Ruso: *We don't do deals with lap dogs. Tell Mr...*

La mano derecha: *We don't say his name.*

Esta breve conversación muestra tanto el papel de la mano derecha que representa este personaje, así como la presencia diabólica de Fisk, que no puede ser ni nombrado.

Por último, nos parece muy reseñable el poder que parece tener, pese a su breve intervención, el personaje de Vanesa, la prometida y esposa de Fisk, cuya relación con este, y la subordinación de él hacia ella, nos hace pensar en la figura mítica de **Lady Macbeth**. Cuando se descubre el vídeo que lo incrimina en el asesinato de un agente del FBI, se alejan de la multitud y se encierran en su habitación:

Vanessa: *The video of agent Nadeem is a threat to us.*

Fisk: *I'll discredit his testimony and take care of everything. I should have never let Dex that close to you.*

Vanessa: *Be angry later. Be smart now.*

Es Vanessa la responsable de la muerte del agente Nadeem, y será la baza que juegue Daredevil para que Fisk acepte ir a la cárcel. Así pues, observamos la influencia

que ejerce en el personaje de Fisk. Aunque Fisk no sea Macbeth, en ella sí que observamos características de Lady Macbeth.

20.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Into the ring*

Fecha de estreno: 10/04/2015

Temas

- Tema principal: La lucha del bien contra el mal
- Temas secundarios:

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El ataque de ira; Deus ex machina; La caída; La confesión; Bajo la lluvia
 - Alegóricos: La ruina; La oscuridad
 - Simbólicos: La sangre; La lluvia
2. Motivos caracterizadores: El traje negro; Los matones; La venda en los ojos; El bastón
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El intruso bienhechor – Argumento principal
- El descenso a los infiernos – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La ciudad; La iglesia
- Alegóricos: La noche
- Caracterizadores: El despacho de abogados; El gimnasio de boxeo

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Matt Murdock: Arquetipo / Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Matt Murdock: Héroe maravilloso / Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Matt Murdock: El superhéroe
 - Matt Murdock/Daredevil: El alter ego
 - Hombre trajeado: La mano derecha / El criado superior
 - El adversario desconocido
 - El Diablo

II. Nudo

Capítulo: 2X04 – *Penny and dime*

Fecha de estreno: 18/03/2016

Temas

- Tema principal: La lucha del bien contra el mal
- Temas secundarios: La venganza; El remordimiento por el mal causado

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: Ante la tumba; La tortura; El tacto; Bajo la lluvia
 - Alegórico: La oscuridad
 - Simbólico: El libro; La lluvia
2. Motivos caracterizadores: La escopeta; Los trajes
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La venganza – Argumento principal
- El intruso destructor/bienhechor – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La ciudad (jungla de asfalto); La Iglesia; El cementerio
- Alegóricos: La noche
- Caracterizadores: El despacho de abogados

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Matt Murdock: Arquetipo / Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Matt Murdock: Héroe maravilloso / Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Matt Murdock: El superhéroe
 - Matt Murdock/Daredevil: El alter ego
 - Frank Castle/The Punisher: El alter ego

III. Desenlace

Capítulo: 3X13 – *A New Napkin*

Fecha de estreno: 19/10/2018

Temas

- Tema principal: La corrupción del sistema
- Temas secundarios: La lucha del mal contra el bien; El remordimiento por el mal causado; El poder de los medios de comunicación

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: El matrimonio; La visión; El ataque de ira; El duelo final; El pacto con el diablo

- Alegóricos: La oscuridad
 - Simbólicos: La rosa roja
2. Motivos caracterizadores: El traje
 3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El intruso bienhechor – Argumento principal
- El mártir y el tirano – Argumento secundario

Loci

- Simbólicos: La iglesia; La ciudad
- Alegóricos: La noche; La fortaleza inexpugnable
- Caracterizadores: El gimnasio de boxeo; La comisaría; El despacho de abogados

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - Matt Murdock: Arquetipo / Personaje tipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - Matt Murdock: Héroe maravilloso / Héroe líder
3. Figuras y personajes míticos
 - Matt Murdock: El superhéroe / El mártir
 - Matt Murdock / Daredevil: El alter ego
 - Dex: El aliado del diablo
 - Fisk: El diablo / El tirano

21. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO DE *BAND OF BROTHERS*: LA HISTORIA DE LOS HOMBRES QUE SALVARON AL MUNDO

Muestra

- Introducción: 1X01 - *Currahee*
- Nudo: 1X05 - *Crossroads*
- Desenlace: 1X10 – *Points*



Imagen extraída de <https://www.hbo.com/band-of-brothers>

21.1. Ficha introductoria

Título de la serie: *Band of Brothers*

Modalidad temática: Serie bélica

Canal o plataforma de emisión: HBO

Años de emisión: 2001

Temporadas: 1

Capítulos emitidos: 10

Creadores: Erik Jendersen y Tom Hanks

Personajes principales: Dick Winters (Damian Lewis); Lewis Nixon (Ron Livingston); Donald Malarkey (Scott Grimes); Henry S. Jones (Tom Hanks); Carwood Lipton (Donnie Wahlberg); Herbert Sobel (David Schwimmer); “Bull” Randleman (Michael Cudiltz); Eion Bailey (David Kenyon Webster).

Sinopsis: Un grupo de soldados que forma parte de la Easy Company se prepara para la Segunda Guerra Mundial bajo las órdenes del tiránico e incompetente Sobrel. De entre

todos ellos sobresaldrá el liderazgo de Winters, que será ya uno de los cargos destacados cuando la compañía se adentre en la batalla el Día D.

21.2. Temas

El título de la serie, que traducido al castellano sería “grupo de hermanos”, ya deja claro el que será el tema principal de la serie: **la fraternidad**. La serie sigue a una compañía de paracaidistas del ejército de tierra estadounidense, la *Easy Company*, desde su entrenamiento en una base militar en Georgia (aunque la serie se inicia *in media res* justo antes del Desembarco de Normandía) hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, que coge a los supervivientes en Austria.

En los tres capítulos analizados se trasmite en todo momento esa frase de que la unión hace la fuerza. Son hombres jóvenes, que pertenecen a distintos grupos étnicos y a diferentes contextos sociales, y que van juntos a la batalla³⁷⁷, a una posible muerte, con la idea de luchar por la libertad, el otro tema de la serie. Ya desde el inicio³⁷⁸, antes de que empiece la guerra, los jóvenes se enfrentan a un instructor tiránico que les hace unirse, bajo el liderazgo del teniente Winters, un héroe arquetípico de los de antes. El instructor, el teniente Sobel, actúa como un dictador con la compañía, en un inicio que, sin ser tan exagerado, recuerda a de *La chaqueta metálica* (S. Kubrick, 1987). Ante sus medidas, los jóvenes se unen más: cuando corren y a alguno le falla las fuerzas se ayudan entre ellos, aunque Sobel no se lo permita; castiga a un soldado por no hacer correctamente una de las pruebas, y el resto de sus compañeros se unen para ayudarlo. Y se unirán aún más a causa de la envidia que siente Sobel ante Winters, soldado encargado de liderar a la compañía, con unas dotes naturales de liderazgo muy diferentes a las de Sobel, que no soporta la ascendencia que Winters tiene sobre el resto. Cuando su superior le obliga a condecorar y ascender a Winters ante el buen trabajo que están haciendo, y utilizando como excusa que los soldados reciben condones o revistas pornográficas, lo obliga a servirle a él directamente y le obliga a preparar las comidas durante las próximas dos semanas. Además, le pide que prepare un buen plato de pasta. En mitad de la comida, Sobel obliga a todos a correr por el campo, lo que hace que la mayoría desfallezca y

³⁷⁷ En Nueva York, antes de embarcar sin saber su destino, uno le dice a otro: “*It doesn't matter where we go. Since we're in combat you can only trust in yourself and the fella next to you.*”

³⁷⁸ “Curahee, es el nombre de la montaña que se ve desde el campamento en el que los entrenan, y que da nombre al capítulo. En lengua indígena significa “juntos, nos valemos solos”, el lema que adoptará la compañía (Pardo, 2007: 136).”

vomite. Para su sorpresa, ayudándose los unos a los otros, prestándose lo que necesiten, unidos, consiguen superar el reto. El siguiente momento lo vemos cuando ya están en Inglaterra, preparándose para el Desembarco de Normandía. Allí se confirma la incompetencia de Sobel, que no sabe ni leer un mapa (ante la incredulidad de los soldados), y el liderazgo natural de Winters, al que el resto de las soldados admiran. Para pagar su frustración, Sobel acusa falsamente a Winters de no acatar sus órdenes, y los castiga a todos durante dos meses de fin de semana. Sobel le obliga a firmar acatando el castigo o a aceptar un juicio militar, que podría tener consecuencias catastróficas. A pesar de que pueda parecer una decisión suicida, teniendo en cuenta lo importante que es la jerarquía en cualquier institución militar, Winters decide que su honor y el bienestar de sus soldados es más importante, y acepta el juicio. Cuando los soldados se enteran, temerosos de perder a Winters, deciden firmar un manifiesto para apoyarlo. Uno de ellos dice que podrían fusilarlos a todos por rebelión: *“I don't care about the consequences”*. Todos están de acuerdo: *“Let's do it”*. Aunque el Mayor Holton, superior de Sobel, les dice que los fusilaría a todos sino hubiera una gran batalla en el camino, decide “premiar” el buen desempeño de Sobel en la instrucción de la compañía devolviéndolo a Estados Unidos a formar más hombres. Ahora será Winters el líder de la Easy Company. La unión hace la fuerza desde antes de entrar en combate.

Esta fraternidad está también muy presente en el segundo episodio analizado, donde los soldados, pasado ya el Día D, están en plena guerra por liberar Europa en Holanda, en una crudísima batalla donde las opciones que tienen son dos: matar o morir. Si hay un momento que simboliza esta fraternidad se da hacia el final del episodio. Antes de entrar en una batalla que se supone crucial, y de la que son conscientes que puede suponer el final de sus vidas, todos los miembros de la compañía, los soldados de menor rango y sus superiores, hablan con tranquilidad: del frío, de la munición, de cómo enfrentarse a la batalla, etc. Ante una hoguera, los soldados se reúnen, serenos y unidos, dispuestos a morir como hermanos si es necesario.

Aunque si hay un par de escenas que simbolizan la unión se dan al final de la serie. En la primera, precisamente, se da con un grupo de soldados nazis. Tras el final de la guerra, que coge a la Easy Company en las montañas de Austria, donde Hitler tenía su gran mansión, un teniente nazi se rinde ante Winters, y le pide si puede decir unas palabras ante sus soldados. Winters, que no actuará de manera negativa en la serie ni una vez, se lo permite. Su discurso lo emocionará, ya que se reconoce en él, reconoce a sus hombres,

reconoce el honor y, especialmente, la fraternidad³⁷⁹. El teniente nazi les dice que han luchado de manera valiente por su patria, como hermanos, apoyándose en todo momento, y que juntos, han visto muerte y sufrimiento: “*I’m proud of each and all of you.*” Viendo la cara de Winters, podemos adivinar que es un discurso que suscribiría él mismo en caso de haber sido ellos los que perdieran la guerra. En la escena final de la serie, vemos a los soldados que quedan en Austria jugando al beisbol juntos, riendo y pasándolo bien, a pesar de todo lo vivido. Empezaron unidos, lucharon unidos, murieron y sobrevivieron unidos. Winters les interrumpe para decirles que Japón se ha rendido y la Segunda Guerra Mundial es historia. También acaban la guerra unidos. La fraternidad forjada en aquellos años los acompañará toda la vida³⁸⁰.

El otro gran tema que trata la serie, con la lucha por la libertad que vemos, es el de la guerra por la libertad es el de **la lucha entre el bien y el mal**. Que quede claro, que esta batalla entre el bien y el mal no se ve en el campo de batalla, donde se trata a los soldados alemanes de manera respetuosa y honrada: “Sin omitir el lado oscuro de la guerra, ensalza el valor del sacrificio, la unión, el coraje. Y lo hace reconociendo estos mismos valores en también en el ejército enemigo, donde diferencia las facciones más sanguinarias (las SS) del resto de batallones. Estos últimos estaban formados por jóvenes alemanes muy similares a los americanos (Pardo, 2007: 165).” Aquí, el bien y el mal tiene que ver con los valores que ambos bandos representan. En la construcción argumental de la serie, la libertad es un tesoro por el que luchan los soldados, y es la idea y la meta que sobrevuela a lo largo de los tres capítulos analizados, sin manifestarse de manera específica. En la guerra está en juego la libertad del resto del planeta, y los soldados se dejarán la vida si hace falta por el resto de la humanidad. Este es un tema tradicional en el género bélico, donde los dos bandos se construyen de manera claramente arquetípica dependiendo del país donde la cinta está producida, y en el que los valores morales que giran en torno a la idea del bien y del mal son muy claros. La Segunda Guerra Mundial es, además, la guerra en la que esta construcción está más clara, ya que deshumanizar a

³⁷⁹ “Sin omitir el lado oscuro de la guerra, ensalza el valor del sacrificio, la unión, el coraje. Y lo hace reconociendo estos mismos valores en también en el ejército enemigo, donde diferencia las facciones más sanguinarias (las SS) del resto de batallones. Estos últimos estaban formados por jóvenes alemanes muy similares a los americanos (Pardo, 2007: 165).”

³⁸⁰ Al final de la serie vemos una breve entrevista de un par de minutos con el verdadero Winters, ya anciano. Habla emocionado de una conversación con su nieto: “*Were you a hero, granddad?*” Entre lágrimas, dice lo que le respondió: “*No, but I served in a company of heroes.*”

un régimen fascista que ha llegado a practicar el holocausto contra una etnia es más sencillo (recordamos, no hablamos de los soldados de a pie, sino de los valores que transmite el régimen nazi)³⁸¹. En *Band of Brothers* el ejército estadounidense es el que lucha por la libertad, y los nazis por instaurar un imperio del terror. Son, en definitiva, los salvadores del mundo. Antes del desembarco, Winters les dice que el mundo los mira. Cuando están en París, Winters coge un autobús y un joven le avisa de que ya ha llegado a la última parada. El joven lo admira, y lo despide con un saludo militar. El final del capítulo simboliza de manera muy clara como estos avanzan hacia la libertad, ya que se dirigen a la batalla, y la cámara se centra en un mojón que indica la distancia respecto a varias ciudades: avanzan en busca de la libertad. Libertad que ya han conseguido en el último episodio. Uno de los soldados recoge la última gran bandera nazi que queda en el pueblo en el que están. Es el fin del imperio del terror. La libertad ha sido reconstituida gracias (y parece que únicamente) a los Estados Unidos. El bien ha vencido.

Por último, podemos observar que en el segundo episodio se produce **un descenso a los infiernos** colectivo. Un infierno que se recrea de manera literal, y que será una de las pruebas que los héroes deban superar para conseguir el tesoro, que es la libertad; además, en ese capítulo se observa **el remordimiento por el mal causado** que sufre Winters por matar a un joven soldado alemán, y que será la razón de los únicos momentos de debilidad que observamos en el héroe.

21.3. Motivos

Los motivos de acción que hemos hallado en los tres capítulos tienen mucho que ver con el género en que tratamos, y es que todos guardan, de alguna manera, una relación con la guerra.

En el primer capítulo vemos como a los soldados, por un lado, y a Winters de manera individual, por la otra, se les ponen una serie de **pruebas** que deben superar para estar listos para la batalla. Los hombres de la Easy Company se enfrentan a unas pruebas que son físicas en su mayoría, pero que también prueban su honor, como se ve cuando apoyan a Winters sin importarles las consecuencias; en el caso de Winters, todos sus

³⁸¹ “Uno de los aspectos más curiosos y complejos de la historia del cine americano a lo largo de los últimos sesenta años ha sido la fascinación de Hollywood por la guerra, y particularmente por la Segunda Guerra Mundial. No en vano sigue considerándose el episodio más heroico de la historia de Estados Unidos durante el pasado siglo (Pardo, 2007: 129).”

valores se ponen a prueba con la tiranía de Sobel, hasta que sabe desafiarla cuando llega el momento adecuado y demostrar que puede ser el líder de la compañía. Este es uno de los motivos que encontramos en lo que se ha denominado el viaje del héroe, propuesto por el famoso mitólogo Joseph Campbell y que amplía Vogler, y que es el momento en que al héroe (héroes, en este caso), se le plantea “una serie de complicaciones y retos concebidos para prepararlo para las dificultades mayores que le aguardan más adelante (Vogler, 1998: 168).” El otro motivo que aparece en la serie, aunque se trata de un motivo clásico que aparece de manera reiterada en las series que hemos analizado, tiene un origen bélico. Al final del primer capítulo, cuando los soldados se suben al avión dispuestos a lanzarse en paracaídas, son conscientes de que el Día D supone un momento crucial en la guerra: para bien o para mal, lo que suceda ese día decantará el destino de la contienda hacia uno y otro lado. Están **cruzando el Rubicón**, así como lo cruzó Julio César para hacerse con la República.

En el segundo episodio, el motivo de acción que nos encontramos, sobre el cual pivota el episodio, es posiblemente el más clásico dentro del género bélico, así como en otros géneros épicos. Hablamos de **la batalla**, que ya describía Homero en *La Ilíada*, cuya historia principal se desarrolla alrededor de la guerra entre griegos y troyanos. Aquí la batalla es crudísima, real, sangrienta y humana. Los soldados luchan hermanados, liderados por Winters, y con el objetivo de conseguir la libertad para el mundo. La descripción que se hace de la batalla es tan cruenta que nos sitúa junto a los protagonistas en el infierno, como veremos más adelante.

En el tercer capítulo encontramos otros dos motivos que sirven para explicar las tensiones que se están viviendo entre los supervivientes tras conseguir la misión que les habían encomendado, y que guardan relación entre sí. El primero es el de **la caza**, que lo vemos en sentido real y figurado. Tres soldados caminan entre la vegetación y escuchan un ruido, uno se pone en posición de combate y los otros dos se burlan de él, ya que la guerra ya ha acabado. Ven a un ciervo y se disponen a cazarlo, pero no se atreven a dispararlo. Más adelante, cuando un soldado borracho dispare a otro y esté a punto de cazarlo, el resto de la compañía, cuando se enteran de lo que ha pasado, salen en manada a su encuentro, a cazarlo. Lo atrapan, pero demuestran su honor una vez más y, como al ciervo, no lo matan. El segundo es el de **la ejecución**. Los tres mismos soldados que no se atreven a disparar a un ciervo, entran a una granja en la que hay un alemán, que parece un simple granjero. Están allí sin el conocimiento de Winters. Uno de ellos quiere matarlo, uno se niega en redondo y el otro parece dudar. Discuten fuertemente entre ellos, creen

que era nazi, pero no tienen ninguna manera de demostrarlo. Salen. Siguen discutiendo entre ellos mientras el alemán escapa, y el soldado que estaba dubitativo lo dispara por la espalda y lo mata.



La Estatua de la Libertad inspira a los soldados (1X01). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/band-of-brothers/season-1>

Si la libertad del planeta es lo que sobrevuela toda la serie, esto queda simbolizado de una manera muy clara en el primer capítulo. Cuando los soldados se disponen a embarcar en Nueva York para ir a Europa (aunque ellos no saben a dónde van), se quedan todos mirando sin decir palabra a la **Estatua de la Libertad**, uno de los mayores símbolos que existen en el mundo, y que fue un regalo del pueblo francés al estadounidense como símbolo de la libertad y de la unión entre los dos pueblos. Además, era lo primero que veían los inmigrantes europeos que llegaban a América soñando un futuro mejor. Ahora el viaje era el inverso, y lo hacían por reinstaurar esa libertad en Europa y evitar perderla en su país. Esta libertad por la que luchan y mueren los soldados se contrapone con el régimen de terror que propaga Hitler y los suyos, cuyo símbolo es **la cruz gamada**, que hoy en día sigue siendo uno de los símbolos más conocidos y temidos, asociado con el mal. En el último capítulo, en un gran edificio público, uno de los soldados retira una enorme bandera nazi con la cruz gamada. Ese gesto simboliza la victoria de la libertad y el fin del reinado del terror. Otros motivos alegóricos que encontramos que tienen una menor importancia pero que son recurrentes en las series analizadas son las cartas, que aparecen especialmente en el primer episodio, y que son motivo de tensiones entre Sobel y Winters; **el álbum de fotos**, en el que los soldados contemplan como un monstruo como

Hitler puede comportarse como ellos; y **el crucifijo**, que es además el que vemos en la escena inicial de la serie, y que simboliza la fe de los hombres de la Easy Company.

El único motivo simbólico que hemos hallado en los capítulos analizados es **el agua**, que aparece en el segundo y en el tercero, y que en ambos casos parece que guarda relación con la purificación. En el segundo episodio, tras el encuentro con el joven francés que le recuerda al adolescente alemán al que mató en combate, lo que le supone claramente un trauma, Winters va a la habitación de su hotel a bañarse, ya que parece necesitar un baño purificador para espantar sus fantasmas. Esta escena se parece repetir al inicio del último episodio. Winters está hablando con Nixon, están en Austria, en un locus amoenus. La voz en off de Winters recuerda la amistad entre ellos y el tiempo que hace de la guerra. Hablan del futuro y de la guerra, de todo por lo que han pasado. Winters le dice que está pensando seguir en el ejército, y Nixon le ofrece un puesto de trabajo en la empresa familiar. Sin responder, se tira al agua de cabeza, en lo que parece otro baño purificador. Posteriormente explicaremos que el agua, uno de los motivos simbólicos más importantes, tiene una enorme ambivalencia, ya que supone vida y muerte a la vez. En *Band of Brothers*, donde la muerte está al acecho, y donde, por ejemplo, en el segundo capítulo analizado vemos a nuestros héroes penar en el infierno, el agua será la vida y el renacimiento.

Los motivos caracterizadores de la serie están especialmente relacionados con el género bélico, y serían muy numerosos. Así, por citar los más destacados, además de los múltiples soldados, podríamos hablar de los trajes de camuflaje, los tanques, las balas, las bayonetas y otras armas, las granadas, las bombas, los aviones de guerra, los paracaídas, la cantimplora, etc. Con el teniente Sobel vemos dos motivos característicos del género que sirven para mostrar su incompetencia, ya que no sabe interpretarlos: el mapa y la brújula. Encontramos también un par de motivos para caracterizar la época: la máquina de escribir, con la que Winters escribe sus informes, y el cine en blanco y negro, con películas que ven los soldados para entretenerse (cuando la serie se inicia *in media res*, los soldados están viendo una película protagonizada por Cary Grant); por último, encontramos motivos propios de las ciudades en las que están los soldados: además de la Estatua de la Libertad, que consideramos motivo alegórico, vemos una cabina telefónica roja, cuando están en Inglaterra, unos molinos de viento cuando están en Holanda, y la Torre Eiffel, cuando están en París.

21.4. Argumentos

Hemos apuntado con anterioridad que el argumento de la serie sigue la línea de esas historias agrupadas bajo la línea argumental de **“la búsqueda del tesoro”**, que Balló y Pérez explican con el esquema argumental del mito de Jasón y los argonautas, y que es una de las líneas argumentales que ha dado pie a un mayor número de historias, “en les epopeies heroiques, en la literatura exòtica o en els films d’aventures (Balló; Pérez, 1995: 21).” En *Band of Brothers*, el tesoro final será la libertad, aunque para los soldados, la victoria y el tesoro se manifestará también de manera física: tras ganar la guerra, los soldados que quedan en el Easy Company, junto a otros compañeros, van a la mansión de Hitler en los Alpes, el Nido del Águila. Uno de los soldados coge cubertería de Hitler, y piensa llevarsela a su mujer y en el valor que eso debe de tener. Winters también tiene una sorpresa para su amigo Nixon. Lo coge aparte y lo lleva al sótano de una casa abandonada, donde está el mejor vino y el mejor champagne de Europa: *“It’s all yours”*. Al final, aunque sea de manera simbólica, el tesoro es físico también para ellos.

Aunque la trama pueda diferir, el esquema argumental tiene muchas similitudes: “Un *encàrrec* previ, un *trajecte* llarg i arriscat, un *duel* inevitable en el lloc del destí, un *ajut* inesperat i amorós, una *fugida* accidentada i un *retorn* victoriós que no nega l’anunci d’una nova aventura (Balló; Pérez, 1995: 21).” Con la excepción de la ayuda por parte de un amor que, generalmente no tiene cabida en una guerra (a no ser que nos encontremos con una ficción de espías), las etapas son las mismas. La guerra en Europa provoca que la libertad del mundo esté en jaque, y los jóvenes quieran (o se vean obligados) a luchar por recuperarla, por lo que entrenaran de manera muy dura hasta ir a Europa, donde tras el Desembarco de Normandía empezarán una larga conquista llena de peligros (la guerra) y de duelos, en la que muchos quedarán en el camino. Una vez conseguido el objetivo, antes de la vuelta surgirán muchos problemas, ya que hay soldados a los que no se les permite regresar a casa, y entre los que quedan muchos no forman parte de la Easy Company, por lo que surgirán muchísimos problemas entre ellos. Tras la guerra, muchos seguirán en el ejército, por lo que están listos para una nueva aventura. Los tres capítulos analizados forman parte de tres momentos del arco argumental que engloba la temporada y, por tanto, la narración en su conjunto, ya que es una miniserie. El primer capítulo es el de la preparación para la búsqueda del tesoro; el segundo capítulo es en el que están en

mitad del trayecto, en una encrucijada, librando un duelo sangriento; y al final de la serie, ya han conquistado el tesoro y se produce esa huida accidentada³⁸².

Cabe mencionar también, que aunque este sea el arco argumental principal que se desarrolla a lo largo de la serie, en el primer episodio hay un argumento principal que se desarrolla durante ese único episodio, y que es el del “**el mártir y el tirano**”. Sobel, amparado por una de las instituciones más jerárquicas que existe, el ejército, impone una ley basada en lo que a él le parece bien. Aunque su objetivo es preparar a la compañía lo mejor que puede, parece que sus intereses van más por el revanchismo personal, por lo que hará todo lo posible por menoscabar a Winters, ante el cual se siente inferior por la ascendencia sobre unos jóvenes que debería tener él y por todos los valores positivos que encarna, antagónicos al suyo. El esquema argumental de “el mártir y el tirano” suele resolverse en un juicio, al igual que sucede aquí, cuando Winters desafía la tiranía de Sobel aceptando el juicio y haciendo que Sobel pierda a la compañía en su favor.

21.5. *Loci*

El género bélico, especialmente en el audiovisual, por la capacidad que tiene la imagen para transmitir sensaciones, ha sido en las últimas décadas una de las mejores maneras de representar **el infierno** mediante un **campo de batalla**, en una senda que abre *Apocalypse Now* (F. Ford Coppola, 1979) y que pasa por *Salvar al Soldado Ryan* (S. Spielberg, 1998), la obra en la que está la génesis de esta miniserie³⁸³. El éxito de esa película, que se basaba en un estilo muy realista en el que el espectador parece estar dentro de la batalla, se repite aquí. En el segundo capítulo analizado, que es el único de los tres en el que vemos a los soldados en la batalla, desde el primer minuto parece que estamos con ellos. De hecho, en la escena inicial nos situamos ante un soldado que no conocemos,

³⁸² Uno de los soldados ejecuta por su cuenta a un alemán que vive tranquilamente, sin importarle si lo que dice es cierto o no, lo que levantará tensiones con otro de sus compañeros; uno de los miembros de la Easy Company, tras pasar por el infierno de la guerra y sobrevivir, se tiene que quedar obligado por sus superiores (que no por Winters), y muere en un accidente de tráfico; obligados a quedarse y sin un objetivo concreto, muchos de los soldados no tienen otra que hacer que emborracharse. Una noche, en una discusión, uno de los soldados de reemplazo dispara a otro y está a punto de matarlo.

³⁸³ “A raíz del éxito del filme, Tom Hanks y Steven Spielberg decidieron continuar su homenaje a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial con la adaptación de una de las obras del autor que les sirvió de inspiración para la película. Así, el libro del historiador Stephen E. Ambrose, sobre la Easy Company, sería la obra que adaptarían en formato miniserie con HBO, que estaba revolucionando el modelo televisivo en el cambio de milenio (Pardo, 2007: 131).”

que está desorientado, rodeado de explosiones, de disparos, sin poder oír nada. Intenta avanzar sin aire. Por detrás lo atrapan y le disparan en la cabeza. A lo largo del episodio, nos situamos en más escenas como estas, con soldados heridos, sangre, lágrimas y muerte³⁸⁴. Nos dejan muy claro que el infierno no es solo una construcción simbólica. El infierno está en cualquier lugar de la tierra en el que se produce una guerra.



La batalla. El infierno de la guerra (1X05). Imagen extraída de <https://hbogo.ro/series/band-of-brothers/season-1>

En el segundo episodio tiene mucha importancia **la encrucijada**, *locus* alegórico que da lugar al nombre del episodio³⁸⁵. Al final de este, el batallón marcha decidido a la decisiva batalla de las Ardenas, que se prevé muy dura. Allí se encuentran con otro batallón en el cual los soldados regresan heridos, derrotados, lo que no mina la moral de la Easy Company y el resto de las compañías del batallón, que aprovechan para pedirles munición. Uno de los soldados intenta advertir a Winters de que estarán rodeados en el cruce de caminos. Este, tranquilo y confiado, le responde: “*We’re paratroopers, we’re supposed to be surrounded.*” La encrucijada será para ellos real y figurada, ya que se encuentran en una situación en la que solo pueden intentar avanzar. Se trata de un locus

³⁸⁴ “Espectacular resulta la escenografía bélica de la batalla de las Ardenas, donde debían recrear la sensación de infierno ante el intenso bombardeo alemán (Pardo, 2007: 158).”

³⁸⁵ Aunque simbólicamente tiene más importancia al final, la encrucijada está presente desde el inicio del episodio. Unos soldados juegan con un perro. Están relajados. Suena un disparo a lo lejos y traen a un soldado malherido. Dicen que le han disparado en la encrucijada.

universal, especialmente recordado en la tragedia edípica, ya que se trata “del verdadero centro del mundo para el que se encuentra allí situado (Chevalier; Gheebant, 1986: 446).”

El *locus amoenus* resulta aquí muy paradójico. Primero, porque es el lugar al que van los soldados tras haber penado en el infierno, en lo que (en parte) puede recordar al viaje de Dante. Y segundo, porque ese lugar idílico se encuentra precisamente en el corazón del infierno: el pueblo que acoge el Nido del Águila de Adolf Hitler, el Rey de las Tinieblas. En los Alpes austriacos se encuentra un pueblo rodeado de altísimas **montañas**, con un precioso e inacabable prado con un verde que impregna toda la pantalla, con encantadores bungalós de madera y un **lago** cristalino al que rodea todo ese maravilloso paisaje. La lujosa mansión de Hitler, el Nido del Águila, en lo alto de una montaña, lo preside todo. Esto contrasta con las imágenes de las batallas en el infierno, que recordaremos en este mismo episodio en un *flashback* de Winters. Y resulta impactante de cara al espectador el ver como en un lugar idílico como ese, que no parece de este mundo, la libertad del planeta se puso en jaque.

Entre los *loci* caracterizadores podemos destacar el campo de entrenamiento del primer episodio, el autobús y el hotel del segundo, y la cabaña del tercero.

21.6. Personajes y figuras

Donde más se puede apreciar las raíces épicas en la serie es en la **construcción arquetípica** del personaje protagonista, el teniente Winters. Aunque obviamente es un personaje algo más complejo que otros héroes épicos como Aquiles, es alguien que encarna solamente valores positivos: el honor, el liderazgo, la valentía y la inteligencia. Y al que, en los tres capítulos analizados, en los que es el protagonista, no hemos podido hallar ni un momento en que se haya podido comportar ni de manera dubitativa ni contradictoria. Desde el primer momento demuestra encarnar todos esos valores positivos, los cuales llevará consigo hasta el final de la serie.

1. Liderazgo: Desde la formación en Georgia lo vemos liderar a la compañía, siendo el mejor en todas las pruebas que Sobel les prepara. En la guerra, cuando están en Holanda, a pesar de ser el líder de la compañía, es el que se sitúa delante de todos. Su liderazgo se verá recompensado con un ascenso constante dentro del ejército: primero, pasará a liderar a la compañía, y en el segundo episodio analizado, tras la muerte del Mayor Horton, lo hacen a él Mayor y responsable del batallón en el que se integra la Easy Company (“*You’re a solid tactician and a good leader*”). Aunque la fidelidad a sus

hombres hace que no se quiera dejarlos, su respeto a la jerarquía hará que acepte.

2. Valentía: La escena del segundo episodio en la que vemos liderar a sus hombres en la batalla demuestra esta valentía. En una crudísima batalla, un infierno en toda regla del que parece que no hay salida, decide adentrarse él solo, sin la ayuda de nadie, en una zona controlada por los nazis, para ganarles terreno palmo a palmo. Va sin miedo, decidido, y es aquí donde dispara al joven alemán (duda medio segundo antes de hacerlo). Ante su ejemplo, el resto de sus hombres lo siguen. Los bombardean y les ordena parar. Al volver, le cuenta a su amigo Nixon cómo ha ido. Se muestra agotado y necesita de su ayuda para andar.
3. Honor: Este honor se manifiesta, principalmente, cuando rechaza acatar lo que considera una orden injusta de Sobel y decide aceptar un juicio militar que podría acabar con su muerte. También, al final del último episodio, cuando se comporta de manera honorable con su homólogo alemán, sin dejarse llevar ni por un segundo por el afán revanchista.
4. Lealtad: Winters antepone el bienestar de sus hombres, ante todo. Antes del Desembarco de Normandía, saluda y desea suerte a todos, uno a uno, y es el último en subir al avión. Poco antes, estaba solo, en silencio, sintiendo el peso de la responsabilidad y el deber de cuidar de todas sus vidas. En Holanda, cuando ya es el líder del batallón, abronca al responsable de una de las compañías por no darle la ropa adecuada a sus soldados: “*Get what materials you have before you roll out.*” Poco antes, cuando le habían ofrecido el ascenso, se mostraba preocupado por quien quedaría a cargo de la Easy Company. Y una vez en Austria, con la guerra en Europa finalizada, se preocupa individualmente de que sus hombres vuelvan a casa lo antes posible y tengan un buen futuro, en el ejército o fuera de él. Se encarga de que todos los que se quedan dentro tengan un puesto acorde al que desean.
5. Inteligencia: Además, Winters demuestra ser también alguien con un enorme sentido táctico, que se manifiesta desde el primer capítulo, y se contrapone con la inoperancia y la torpeza de Sobel. En unas maniobras de entrenamiento que simulan una batalla, Sobel está interpretando un mapa y parece nervioso. Winters le dice que están en el sitio correcto. Sobel les hace ir por donde él cree. Los interceptan. Hubieran muerto en una batalla de verdad. Cuando ya

se ha hecho con la Easy Company, participa en las tácticas de preparación del Desembarco de Normandía. Sigue participando en las reuniones de oficiales en Holanda, y su desempeño es tan bueno que acaban ascendándolo para liderar un batallón.

El único momento que puede parecer un poco ambiguo es cuando mata a un joven alemán en plena batalla, en el segundo episodio. Parece un adolescente, pero da la sensación de que la única opción es esa, lo contrario puede significar morir. En París, viendo a un joven que le recuerda al soldado alemán, recuerda lo sucedido, y parece traumatizado³⁸⁶. A nuestro juicio, esto no hace más que reforzar las características positivas del personaje. En el último capítulo, repasando la lista de bajas de la compañía, recuerda el momento más duro de la guerra. Ese disparo. Su último disparo: “*Can't imagine a tougher test for a leader.*”

Aunque su construcción sea un poco más completa que la de los grandes héroes épicos que hemos nombrado, queda demostrado de manera muy clara que en la *Quality TV* de la edad de oro de las ficciones contemporánea hay lugar para un personaje arquetípico. Por lo dicho, no es solamente que se trata de un **héroe líder** según el estatuto heroico del personaje de Frye, sino que encarna, por los motivos que hemos explicado hace unas líneas, la figura del **líder**. Si vemos la descripción que da Seigneuret sobre la figura del líder, parece que los creadores de la serie se inspiraron en ella:

“A leader is a person who stands at the head of an Enterprise or movement (often political or military) and who guides followers toward a goal (social, cultural, ideological, and/or geographical). The leader is always superior to other people in degree (by merit or status), but not necessarily superior in kind; he is generally a human being, and not a god. Unlike the god, the leader is not superior to the physical world and the order of nature; with abilities and authority greater than those of his followers, he remains nevertheless fallible (Seigneuret, 1988: 733)”.

La única diferencia es que Winters no falla.

Como decíamos, la figura de Winters se antepone el primer capítulo a la del **tirano**, Sobel que, aunque tenga todo el poder posible y actúe de manera dictatorial, recuerda más a esos héroes irónicos. En la primera escena, lo presentan pasando revista a

³⁸⁶ “Todo el capítulo es una reconstrucción de este ataque brutal de los hombres de la Easy, liderados por un bravo Winters, en una operación de combate en la que acribillan a un pelotón de soldados alemanes. Pese a la valiente hazaña, su conciencia no está tranquila tras esa brutal acción, que vuelve a él como una pesadilla (Pardo, 2007: 161).”

sus tropas y revocando permisos a la mínima. No permite que se ayuden entre ellos; los castiga sin motivo y paga todas sus frustraciones con Winters, que al final se rebela contra él y le gana la partida. Al final de la serie, Sobel aparece de nuevo, mostrando ese héroe irónico que representa. Aparece junto a otros militares después de la rendición de Alemania. De lejos, Winters lo llama, y este lo ignora. Winters insiste. Ahora está por encima de él: “*We salute the rank, not the man.*” Avergonzado, se para obligado por el código militar, y lo saluda.

21.7. Fichas de análisis

I. Introducción

Capítulo: 1X01 – *Currahee*

Fecha de estreno: 09/09/2001

Temas

- Tema principal: La fraternidad
- Temas secundarios: La lucha del bien contra el mal

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La(s) prueba(s); Cruzar el Rubicón
 - Alegóricos: La Estatua de la Libertad; Las cartas; El crucifijo
 - Simbólicos:
2. Motivos caracterizadores: Cabina telefónica roja; Soldados; Aviones de guerra; Paracaidistas.
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- El mártir y el tirano – Argumento principal
- La búsqueda del tesoro – Argumento secundario

Loci

- Alegóricos:
- Simbólicos:
- Caracterizadores: El campo de entrenamiento; El barco

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - L. T. Winters: Arquetipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - L. T. Winters: Héroe Líder
3. Figuras y personajes míticos
 - L. T. Winters: El líder
 - L. T. Sobrel: El mentor / El tirano

II. Nudo

Capítulo: 1X05 – *Crossroads*

Fecha de estreno: 30/09/2001

Temas

- Tema principal: La fraternidad
- Temas secundarios: La lucha del bien contra el mal; El descenso a los infiernos; El remordimiento por el mal causado

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La batalla
 - Alegóricos:
 - Simbólicos: Agua
2. Motivos caracterizadores: Elementos de guerra; Torre Eiffel; Molino de Viento; Máquina de escribir
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- La búsqueda del tesoro – Argumento principal

Loci

- Alegóricos: La encrucijada
- Simbólicos: El infierno (campo de batalla)
- Caracterizadores: El hotel; El autobús

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - L. T. Winters: Arquetipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - L. T. Winters: Héroe líder
3. Figuras y figuras míticas
 - L. T. Winters: El líder

III. Desenlace

Capítulo: 1X10 – *Points*

Fecha de estreno: 04/11/2001

Temas

- Tema principal: La fraternidad
- Temas secundarios: La lucha del bien contra el mal

Motivos

1. Motivos temáticos
 - Acción: La ejecución; La caza
 - Alegóricos: El álbum de fotos; La cruz gamada
 - Simbólicos: El agua

2. Motivos caracterizadores: Los soldados; Los nazis; Elementos de guerra
3. *Leitmotiv*:

Argumentos

- Argumento principal – La búsqueda del tesoro

Loci

- Alegóricos:
- Simbólicos: El infierno; El *locus amoenus*; La montaña
- Caracterizadores: La cabaña

Personajes, figuras y personajes míticos

1. Estatuto representativo del personaje
 - L. T. Winters: Arquetipo
2. Estatuto heroico del personaje
 - L. T. Winters: Héroe líder
3. Figuras y figuras míticas
 - L. T. Winters: Líder

VII

RESULTADOS OBTENIDOS

TRAS LOS ANÁLISIS

1. INTRODUCCIÓN

Tras los análisis de las obras de la *Quality TV* en esta edad dorada de las ficciones seriadas, que hemos seleccionado como muestra representativa de nuestro objeto de estudio, vamos a finalizar la investigación haciendo una recapitulación de los resultados obtenidos, desarrollando un poco aquellos elementos recurrentes que hemos encontrado y que son, por tanto, los moldean el imaginario colectivo de nuestra época. Vamos a dividir los resultados basándonos en los elementos que configuran la *inventio* narrativa, y prestaremos especial atención a las recurrencias (y diferencias) entre los géneros que compartan una o varias matrices genéricas. Aprovechamos para reiterar que nuestro trabajo es una investigación interpretativa de carácter hermenéutico, por lo que lo que expondremos son los elementos que, a nuestro juicio, son los más destacados de la *inventio* de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas. No pretendemos, por tanto, señalar porcentajes ni mostrar gráficos mostrando la diferencia de una figura en una matriz genérica u otra. Todas las diferencias o similitudes que encontremos reseñables serán desarrolladas y justificadas debidamente.

2. TEMAS

Aunque en los análisis realizados aparecen una gran cantidad de temas principales y secundarios, existe una recurrencia clara entre algunos de ellos, tanto culturales como no culturales, que hacen que sean los más destacados en la *Quality TV* propia de la edad de oro de las ficciones seriadas. En primer lugar, veremos los temas en un sentido tematólogoico y después nombraremos aquellos temas no culturales, pero igual de importantes que los anteriores.

2.1. Temas culturales

Una de las mayores preocupaciones que el ser humano ha tenido, tiene y tendrá gira en torno a la identidad personal y a la necesidad de conocerse a sí mismo, por lo que no es de extrañar que uno de los temas principales presentes en la *Quality TV* sea el de **la búsqueda interior**, tema principal de *BoJack Horseman*, *Mad Men*, *The Sopranos* y *Six Feet Under*. *Mad Men*, es un drama realista en el sentido más clásico del término y en las otras tres series, la matriz genérica dramática está presente. Si el drama, como explicábamos al desarrollar la matriz genérica dramática, se preocupaba por el acontecer humano, no hay nada más importante que conocerse a uno mismo. Tal como explican

Balló y Pérez, el gran mito sobre la búsqueda interior es el de Edipo, que deviene universal con la trilogía de Sófocles, y cuya búsqueda interior es explícita para que el tema sea visible, y que como los autores señalan es un viaje que da pie al drama más tortuoso (Balló; Pérez, 1995: 241), y que en el caso de Edipo se da al descubrir que no es la persona que él creía ser. Es más, es el culpable de todos sus males. Más allá de Edipo, es uno de los grandes temas universales, presente en la *Divina Comedia* de Dante, donde el viaje espiritual junto a Virgilio le sirve al poeta para conocerse mejor; en Hamlet, donde el héroe trágico divaga reiteradamente sobre su naturaleza; en el cine destaca con *Persona* de Bergman, y más recientemente ha sido explorado por David Lynch en varias de sus obras.

En las series analizadas nos encontramos con que el tema está muy influenciado por el psicoanálisis, la corriente psicológica iniciada por Freud a principios del siglo XX que intenta sacar a la luz todo lo oculto en el interior de una persona para dar un relato completo a su vida, a través de los recuerdos infantiles, los sueños y las asociaciones inconscientes (Seigneuret, 1988: 1009). Esto se observará de manera más clara si cabe en *The Sopranos*, con un episodio inicial que se construye a partir de la conversación de Tony Soprano y de la Dra. Melfi en su consulta, y que marca una línea en la que seguiremos esa búsqueda interior del mafioso italoamericano. En el caso de Don Draper y los protagonistas de *Six Feet Under*, vemos unos capítulos que no son más que episodios en una extensa y minuciosa búsqueda personal en los que las experiencias que sufren los protagonistas, en muchas ocasiones traumáticas, sirven para que nos adentremos poco a poco en su interior. Y, por último, en el caso de *BoJack Horseman*, que ya en el análisis reivindicábamos como una de las series más infravaloradas de esta época, aunque el personaje se conozca a la perfección, sufre un drama mayor si cabe, ya que su búsqueda interior busca algo más complicado si cabe como es aceptarse tal y como es.

Otro tema que aparece y que está relacionado estrechamente con este es el de la dualidad interior. Si bien la figura del doble es la más recurrente en las series analizadas, el tema de **la dualidad interior**, *per se*, aparece en *Dexter* y en *Penny Dreadful*. A nuestro juicio, para que se produzca una dualidad interior tienen que existir dos naturalezas antitéticas conviviendo dentro de la misma persona. El hecho de que una persona se comporte de manera diferente, como es el caso de Walter White, no quiere decir que haya una dualidad interior. Como él mismo dice, se comporta así porque quiere. En el caso de Dexter Morgan, su naturaleza psicópata es debido a un trauma infantil, y en el de Vanessa Ives, que habita en un mundo sobrenatural, a una fuerza maligna que hay dentro de ella.

Esto permite ver como la identidad, en general, es una de las mayores preocupaciones sobre las que reflexiona la *Quality TV* contemporánea. En cuanto a la dualidad interior, la exploraremos un poco más en detalle al hablar de la figura del doble.

Aunque no podemos decir que tenga la importancia de la búsqueda interior, **la búsqueda colectiva** es otro de los temas recurrentes en las series analizadas, siendo tema principal en *El Ministerio del tiempo* y tema secundario en *The Sopranos* y *The Wire*. Si bien este tema históricamente está relacionado con la épica, y tiene el objetivo de explicar de manera mitológica en origen de un pueblo, como hace Virgilio con *La Eneida* y como más recientemente hace el western, un género que explica los orígenes de Estados Unidos de manera heroica, tal y como hemos explicado, en las ficciones seriadas en las que aparece este tema la épica se deja de lado y es como si, en cierta manera, los creadores llevaran de manera masiva a una comunidad entera a psicoanalizarse y explorar el significado de lo que significa ser de un país concreto. En el caso de *El Ministerio del Tiempo*, la serie reflexiona sobre el presente de España, un país plurinacional, otrora gran imperio mundial, que sufre una brutal crisis de identidad (entre otros motivos, y sin entrar en detalle, por no asumir su realidad plurinacional) que hace que el país se encuentre fragmentado y con la posibilidad de quebrarse todavía más. Además, existen dos bandos en los que, por un lado, hay un nacionalismo español extremo y, por el otro, un grupo de gente, más allá de nacionalismos regionales, que reniega de todo lo español. La serie tiene en cuenta todos estos claroscuros, todas las vergüenzas y las glorias del pasado, todos los criminales y todos los héroes, todas las virtudes y todos los defectos, para explorar de manera muy creativa qué es ser español. En ningún caso ofrece una visión única, ya sea negativa o positiva. En *The Sopranos*, al margen de la búsqueda interior del protagonista, que es el tema principal, reflexiona también sobre el significado de lo que es ser estadounidense, especialmente para la comunidad italoamericana, y el papel que tienen los valores y las raíces en la actualidad. Se trata, por tanto, de la reflexión sobre un imperio construido gracias a la llegada de inmigrantes de todas partes del mundo que crea una mitología propia (tal como se ve en la escena final de la serie, con el beisbol o la comida típica) de la nada y que extermina poco a poco el resto de las culturas. Pero es en *The Wire*, un drama trágico, donde la visión es si cabe más negativa, y que se detalla minuciosamente lo que es la verdadera América. Si bien es una extensísima narración, el tema de la búsqueda colectiva subyace en todo momento, al hablar sobre una América de la que ningún americano quiere hablar. En general, vemos que el tema se trata desde un punto de vista actual, ya que no hay que explicar mitológicamente el origen de un pueblo

a la tierra soñada de la mano de un mesías, como puedan ser Eneas o Jesucristo, aquí hay una serie de personas con los que los espectadores se sumergen de la mano en lo que significa pertenecer a una comunidad concreta.

Si en *The Wire* hablábamos de la América que los americanos no quieren ver, podemos decir que, en las series estadounidenses, la mayoría en este análisis, **el sueño americano**, o su denuncia, mejor dicho, es uno de los temas más recurrentes. Si bien es uno de esos temas temporales que, sin lugar a duda, ha calado en el imaginario colectivo del último siglo y medio, y que es una variante del tema del progreso, en la *Quality TV* es uno de los asuntos más importantes que hay, y aunque no sea el tema principal en ninguna narración, sí que aparece de manera secundaria en varias de ellas, como son *Breaking Bad*, *Dexter*, *Mad Men*, *Six feet under*, *The Soprano* y *The Wire*. El sueño americano es ese mito que dice que en Estados Unidos todos los que quieren hacerse millonarios tienen a oportunidad de hacerlo, y lo único que tienen que hacer es sacrificar y luchar por ello. Todo ello, además conducirá a la plenitud personal y a la felicidad. Si bien es la autobiografía de Benjamín Franklin donde el sueño americano aparece por primera vez, y del que él se aprovechó, es Horatio Alger³⁸⁷ el que escribirá historias sobre el *self-made man* (Miquel-Baldellou, 2008: 402 – 403), figura relacionada con el sueño americano que más tarde exploraremos, que serán las que asentarán el tema en el imaginario colectivo estadounidense que más tarde llegaría al resto del mundo, y que se haría universal con *El Gran Gatsby* de Fitzgerald³⁸⁸ en la década de los veinte del año pasado, que ya empieza a denunciarlo. En la *Quality TV* el sueño americano se ve de una manera claramente negativa, y la serie que más claramente refleja eso es *The Wire*, que niega la igualdad de

³⁸⁷ “Estos relatos de Alger constituyeron una forma de sanción para el individuo y animaron a las personas que trabajaban en las grandes empresas. Les ayudaron a aceptar su puesto, identificaron su ansiedad y mitigaron su sentimiento de culpabilidad, confiriendo una cierta estructura a su sentido de la moralidad y la identidad. Tenemos nuestros propios ejemplos de éxito: el héroe más importante de los mitos de Horatio Alger es Andrew Carnegie, que llegó a América de niño como inmigrante, se abrió camino hasta la cima de la presidencia de American Steel y vendió sus acciones por 400 millones de dólares. Escribió un libro llamado *Road to Success* y dio conferencias por todo el país sobre cómo triunfar (May, 1991: 109).”

³⁸⁸ “Sugiero que la era del jazz fue el primer estertor agónico del sueño americano. La estructura de los mitos en los que se había basado América durante cuatro siglos se veía ahora abocada a una transición radical (...). En la era del jazz se creó una obra que retrataba el deterioro de los mitos subyacentes y predecía las consecuencias de su colapso. Se trata de la novela *El Gran Gatsby*. A Fitzgerald se le reconoce como la voz por excelencia de la era del jazz. Encarnaba el alma de este período turbulento en su propio cuerpo ágil y atractivo, y en su imaginación enormemente rica (May, 1991: 118 – 119).”

oportunidades: los ciudadanos de los bajos fondos de Baltimore no están sujetos al mito del sueño americano, sino al de Sísifo, como muestra la última escena, en la que nada ha cambiado respecto a la escena inicial. En el resto de las ficciones analizadas, la crítica al sueño americano se da a través de la falsa felicidad, especialmente en la institución familiar, y se simboliza normalmente con la gran casa familiar, el objeto con el que los protagonistas proyectan una imagen de éxito y felicidad (lo vemos en *Breaking Bad*, *Dexter*, *Mad Men*, *Six Feet Under* y *The Sopranos*), y que en realidad esconde múltiples miserias personales. Tal como señalábamos, parece que el sueño americano produce monstruos.

El tema que aparece de manera más reiterada es el de **la ambición desmesurada de poder**, que es el tema principal en *Boardwalk Empire*, *Breaking Bad*, *Game of Thrones* y en *Veep*, donde se trata de manera paródica. El tema, que encuentra su obra más memorable en *Macbeth*, de la que Balló y Pérez hablan a la hora de desarrollar los argumentos que surgen de este tipo de historias, son una crítica a la codicia humana, al afán de poder y querer tener siempre más a costa del resto, y que ha sido recreado de mil y una maneras a lo largo de la historia. Por nombrar solo algunas, podemos hablar de mitos como el de Ícaro; tragedias como la de *Hamlet* y *Fausto*; la saga de *El Padrino* o películas de animación como *El Rey León* (R. Allers; R. Minkoff, 1994), y que, como no, llega a la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, siendo el tema principal de la que quizás es su obra más mediática, *Game of Thrones*, donde el Trono de Hierro simboliza ese poder tóxico que el dragón de Daenerys identifica como el causante de su muerte, dejando la imagen icónica de su destrucción. La ambición desmesurada de poder está, en ocasiones, relacionada con la avaricia de dinero, otro tema que aparece y que en realidad es una representación más de la primera, como se da tanto en *Breaking Bad* como en *Boardwalk Empire*. De hecho, esa ambición desmesurada de poder se concentra o bien en un objeto, como puede ser el trono de hierro en *Game of Thrones* y la Casa Blanca en *Veep*, o en el dinero, que es el símbolo que mejor revela “la codicia humana tan vulgar e insensible (Frenzel, 1980: 320)”, y que llevó a cometer, por ejemplo, la gran traición según la tradición judeocristiana: la de Judas a Jesucristo. Se retrata, generalmente, a personajes completamente deshumanizados a causa de esta ambición desmesurada de poder, siendo la evolución del personaje de Walter White lo que mejor constata esto. Por último, cabe decir que guarda estrecha relación con otro tema que, sin tener tanta importancia, también es recurrente, como es el del **ascenso y la caída**. Esos personajes que parecen guardar cierta inspiración en el *Macbeth* de Shakespeare sufren un ascenso

y una caída tras alcanzar la cima, por lo que se puede constatar, no solo la inutilidad del poder, sino su peligrosidad. Además, el tema de la ambición desmesurada de poder suele tener relación con otro que exploraremos al hablar de uno de los temas no culturales más recurrentes, el de la crítica al capitalismo salvaje. Si bien las dos obras en las que aparece este tema las situamos dentro de la matriz genérica dramática, recordamos que tanto *Boardwalk Empire* es género negro clásico y el *narcodrama* tiene rasgos también de este género. Es en este tema dónde se puede observar esto.

El **descenso a los infiernos**, ya sea figurado o literal, es otro de los temas recurrentes a lo largo de la historia y que mayor presencia tiene en las ficciones analizadas. Es, posiblemente, esa etapa del viaje del héroe también conocida como el “descenso a la caverna más profunda (Vogler, 1998: 52)”, más conocida y que más ha sido reinterpretada a lo largo de los siglos, ya que, generalmente, supone un momento catártico para el personaje:

“The descent involves a literal or symbolic journey o the underworld, or the dark kigdom of the dead. The purpose of the journey may be to retrieve someone from the dead, to complete a task, or to bring back some precious gift of wisdom (...). By psychological extension the descent to the underworld may also be construed as a descent to the dark realm of the unconscious (Seigneuret, 1988: 363)”.

En la *Quality TV*, el descenso a los infiernos se da tanto de manera literal como figurada, y supone siempre un momento catártico para el personaje. En *BoJack Horseman*, por ejemplo, el descenso a los infiernos guarda relación con las adicciones al alcohol y a las drogas de los personajes de Sarah Lynn y BoJack, que inician una espiral de autodestrucción en la que BoJack, además, descenderá a su infierno personal enfrentándose al mayor de sus fantasmas. Ese descenso acabará con la muerte de Sarah Lynn, lo que es otro momento dramático para él. En el caso de *Borgen*, el personaje de Kasper vuelve a la casa familiar donde su padre abusó sexualmente de él de pequeño, lo que le hace regresar a su infierno particular, de donde es capaz de resurgir y explicarle a la chica que quiere todo lo que le sucedió para que lo entienda. Vemos, por tanto, como este tema cultural guarda relación con otros temas no culturales que suponen los infiernos personales de los personajes, que deben superar para volver al mundo de los vivos más fuertes que nunca. Además, hay recreaciones literales como las de *Band of Brothers* y *Penny Dreadful*, donde los protagonistas deben descender a un infierno construido en la tierra con una guerra, en el primer caso, y en el mundo subterráneo, en el segundo, para conseguir su misión final.

Hablábamos de Edipo al inicio respecto a la búsqueda interior, pero encontramos otro tema inherente al mito que también es recurrente en este análisis: el del **destino inexorable**. Si recordamos el mito, Edipo fue abandonado por sus padres ya que un oráculo profetizo que mataría a su padre (Brunel, 1988: 903). Sin saberlo, Edipo vuelve a Tebas, donde mata a su padre y se acuesta con su madre, comenzando posteriormente su búsqueda interior. Si la trilogía de Sófocles es una de las grandes tragedias de la humanidad, en las series en las que aparece este tema queda de manifiesto la fuerza trágica que las mueve. Los dos personajes en los que, de una manera u otra está presente esta maldición propia de Edipo son Dexter Morgan y Vanessa Ives, lo cual nos permite ver la relación de este tema con el de la dualidad interior. El destino de Dexter es ser un monstruo y su padrastro le ayuda a canalizar esa sed de sangre matando a otros monstruos, pero le deja muy claro que jamás podrá salirse del camino que tiene por delante. Por mucho que lo intenta, Dexter acaba descubriendo que jamás será capaz de evadir su destino. Lo mismo sucede con Vanessa Ives, que tiene el mal dentro de sí, lo cual le lleva a cometer actos malignos, y es además parte de una antigua profecía que traerá el mal a la tierra. Por más que quiera evitarlo, sabe que la única manera de evitar el destino que tiene escrito es morir. De ese destino inexorable también se habla en el último episodio de *Game of Thrones*, donde parece que la locura de Daenerys, según Tyrion, era su destino. El último caso en el que vemos esto es en *The Wire*, donde los que no pueden escapar del destino que tienen son los habitantes de los bajos fondos de Baltimore, lo cual explica que hablemos de la serie como un drama trágico, y que es lo mismo que les sucedía, por ejemplo, a los personajes de Dickens. Es un tema común en grandes narraciones a lo largo de la historia: tragedias como las de Edipo o Antígona, o incluso *Hamlet*, y que llega al cine a películas tan destacadas como la trilogía de *El Padrino* o *Atrapado por su pasado* (B. De Palma, 1993).

Otro de los grandes temas universales que guarda relación con este último, como hemos visto, es el de **la lucha entre el bien y el mal**, tema principal en *Penny Dreadful*, pero también en *True Detective* y *Daredevil*, y que aparece en *Band of Brothers*. La lucha entre el bien y el mal, como bien dice el personaje de Rust Cohle, es la historia más antigua jamás contada. Según la tradición judeocristiana, esta lucha es la de Dios, que representa todos los valores positivos y Satanás, que representa todos los negativos. Un ferviente creyente como Goethe dijo que el principal tema en la historia de la humanidad era el choque entre los que creen y los que no (Brunel, 1988: 1008), entre Dios y Satán, entre el bien y el mal. Este mal que todos conocemos lo encarna un ángel caído cuyos

celos contra el hombre lo convierten en malvado (Brunel, 1988: 1008), y que intenta corromper al hombre y alejarlo del camino divino por venganza. En nuestra tradición, Satán encarna nuestro temor ancestral a la oscuridad desconocida (retomaremos este concepto en el siguiente punto), que según Dante significa que hemos abandonado toda esperanza (Brunel, 1988: 1009). Una novela universal que trata esta lucha de una manera diferente es *Moby Dick*, donde Melville escribe una novela inmensa en el que queda en el aire quién encarna al bien y quién al mal (Gubern, 2002: 103). Una de las narraciones más destacadas de la cultura mediática en los últimos cincuenta años, la saga (completa) de *La Guerra de las Galaxias* (que, por cierto, se inspira de manera directa en la obra de Joseph Campbell) es una lucha muy clara entre el bien y el mal, donde todo se hace de una manera muy explícita: desde los colores hasta la música. Es un tema que suele estar muy presente el género de superhéroes, como hemos explicado anteriormente, y que en *Daredevil* se repite. También se repite la conexión entre *Dexter* y *Penny Dreadful*, ligada con la dualidad interior de ambos, que representa el bien y el mal. Con la excepción de *True Detective*, podemos ver que es un tema que tiene mucho que ver con la matriz genérica épica.

También es recurrente, y es el tema principal de *Band of Brothers*, *Entourage* y *Peep Show*, **la fraternidad**, que aparece también en *El Ministerio del tiempo*. La fraternidad se asocia generalmente a la lealtad, y normalmente adquiere tintes épicos, como ya se demostraba en *La Ilíada*, *La Odisea* o *La Eneida*, donde la fraternidad es uno de los temas secundarios. En *Band of Brothers*, donde la matriz genérica épica es la dominante, esta fraternidad (más allá de algunos conflictos, que los hay) se da de manera heroica: van a jugarse la vida juntos y solo pueden confiar en ellos mismos. Este punto de vista es parecido en *El Ministerio del tiempo*, donde el personaje de Alonso, que es el que mejor encarna esta lealtad, es un arquetipo del héroe valiente de estas epopeyas. Si con los chicos de *Entourage*, si bien la amistad es auténtica y lo más importante para ellos, ya no tiene estos tintes épicos, y hay muchas pullas entre ellos, en *Peep Show* vemos lo que suele hacer la comedia a tenor de los resultados obtenidos, coger un tema universal como este y retorcerlo hasta el extremo, y la fraternidad épica se convierte aquí en una fraternidad patética.

El remordimiento por el mal causado también aparece en varias obras analizadas, entre ellas *Dexter* y *Penny Dreadful*, siguiendo los paralelismos entre ambos personajes, donde unimos también a *Daredevil*, que también encarna a la figura del doble con un *alter ego*. En el caso de *Dexter*, el remordimiento no es a causa de las muertes que

comete, ya que según su código son merecedores de ello, sino por el daño que su naturaleza ha causado en su familia: la muerte de su esposa y de su hermana, que hacen que se aleje de su hijo y de la mujer a la que quiere y a exiliarse voluntariamente al igual que Edipo. Vanessa, por su lado, es consciente del mal que su naturaleza causa y sabe que la única manera de que eso vaya a más es morir. Es un tema de largo recorrido histórico, y presente en campos como el derecho, la política o la filosofía, y que es además un tema literario que puede ser definido como “(1) the awareness, recognition, interpretation and acceptance of a situation to which the individual or a group is antecedently committed to respond or answer; (2) the response itself; and (2) the subsequent acceptance of accountability for the answer or response rendered (Seigneuret, 1988: 1060).” Tal y como explica Gubern: “El concepto de culpa ha sido elaborado desde hace muchos siglos, por filósofos, moralistas, juristas y teólogos, asociado al concepto de responsabilidad personal (...). Es una culpa subjetiva, es decir, una vivencia, generalmente asociada a un malestar psicológico, derivada del reconocimiento de una responsabilidad moral por culpa del sujeto (Gubern, 2002: 153).” Diferencia la culpa subjetiva de la objetiva, propia del derecho, y pone el ejemplo de *Crimen y castigo*, de Dostoievski, para hablar de cómo ambas culpas pueden no darse de manera conjunta (Gubern, 2002: 135), y que recientemente se recrea también de manera magistral, con una clara inspiración en la obra del novelista ruso, en *Match Point* (W. Allen, 2004). Por tanto, para que un personaje sienta culpa tiene que encarnar unos valores, en cierto punto, positivos. Queda clara en la contraposición entre Dexter y Trinity, ya que el último no siente ningún remordimiento, ni por sus crímenes a inocentes ni por el daño que le ha causado a su familia. Por lo demás, en el personaje de Nucky Thompson este remordimiento es la manera de demostrar un lado humano escondido en ocasiones a causa de su ambición desmesurada de poder y, en el de *BoJack Horseman*, muestra desesperadamente sus ganas de aceptarse a sí mismo.

Otro de los grandes temas universales que encontramos, y que también se trata de manera paródica en *Peep Show*, es el de **la venganza de sangre**. Tal como explica Frenzel, lo que antiguamente se consideraba un derecho legal por muchas culturas, donde era un deber vengar la muerte de un familiar matando al asesino o a alguien de su familia. Además, “también las defensas humillantes pueden reclamar una venganza así: la sangre lava el honor dejándolo limpio de mácula (Frenzel, 1980: 368). La obra que representa mejor este tema es la trilogía de *La Orestíada* de Esquilo, donde la venganza de sangre es doble: por un lado, Clitemnestra venga a su hija Ifigenia matando a su esposo, Agamenón, ayudada por su amante; Orestes vengará a su padre matando a su madre

(Frenzel, 1980: 368 – 369). Será un tema muy destacado en la obra de Shakespeare, con el ejemplo clásico de Hamlet, y que llega en la actualidad es quizás el tema más recurrente dentro de la cultura de masas en las obras que tienen un tratamiento y tono de acción, como puede ser *Rambo: First Blood* (T. Kotcheff, 1982) o la más reciente *Law Abiding Citizen* (F. Gary Gray, 2009). En *Daredevil*, cuyo tema aparece en la trama de The Punisher, se sigue la línea de este tipo de cine de género; en *Game of Thrones*, una serie muy shakesperiana, la venganza que Rob y Catelyn planean por la muerte de Ned no podrán llevarla a cabo, al ser vendidos por el traidor Walter Frey; en *Boardwalk Empire*, en cambio, es donde se sigue más la línea de la tragedia clásica, cuando Tommy Darmody venga la muerte de su padre cuando era niño asesinando a Nucky. En el caso de *Peep Show*, tanto la deshonra de Mark a Jez, como la venganza de este siguen la línea del tono paródico de la serie.

La manera de observar el diferente camino por el que opta la comedia a la hora de tratar un tema es observando las diferencias entre el drama y la comedia política. Si las clases dirigentes han sido siempre una de las debilidades de los narradores en todas las épocas, ya desde la comedia clásica, esto se repite en la *Quality TV. Borgen*, que es una serie que aspira al realismo mostrando los claroscuros del sistema político danés, y que no reniega de la corrupción o de la ambición desmesurada de poder de muchos de sus políticos, tiene, en cambio, una protagonista que hace que el tema de la misma sea **la integridad de la clase política**. Es decir, que representa a esos políticos idealistas que miran por el bien de su pueblo, y que conectamos directamente con líderes mesiánicos como Eneas o Jesucristo. En cambio, la mirada de *Veep* deja a la clase política a la altura del betún, y hace del tema de esta **la incompetencia de la clase política**, tal y como Aristófanes hace en *Los caballeros*, una crítica a Cleón de Atenas, uno de los políticos más importantes de la época.

Otros temas que también aparecen, aunque lo cierto es que no tienen la importancia de otros, son los que están relacionados con la temática del amor, principalmente el amor prohibido y el amor eterno. Vemos, además, que la matriz genérica en la que más aparece esta temática es la cómica, y que en el caso de *Peep Show* lo hace también de manera paródica. Respecto al **amor prohibido**, que en la mitología clásica trata el mito de Píramo y Tisbe y que universaliza Shakespeare con *Romeo y Julieta*, y que ha sido posiblemente el más fecundo de toda la temática del amor, la series en las que aparece son *El Ministerio del tiempo*, *Penny Dreadful* y *Game of Thrones*, en los tres casos con resonancias trágicas. Tanto en el mito como en la obra de Shakespeare,

que es una reinterpretación de este, los dos amantes no pueden satisfacer sus deseos a causa del enfrentamiento de sus familias, lo cual en la época era sinónimo de un amor imposible. Si bien en la actualidad esto significaría la imposibilidad de que un amor cuaje, las historias deben ofrecer una razón de peso para que el amor sea imposible. Es por ello, que lo encontramos en la ciencia ficción y en el terror, dos derivados del fantástico. En el caso de la serie española, la razón por la que el amor es imposible es porque ella está muerta, y solo pueden verse al viajar en el tiempo o en líneas temporales paralelas que representan un presente distópico. En *Penny Dreadful*, una serie inspirada también en narraciones del romanticismo, las resonancias trágicas son si cabe mayores, ya que el destino ha dejado escrito que ella traerá el mal al mundo a no ser que él la mate, como finalmente acaba pasando. Y en *Game o Thrones*, el amor prohibido se debe a que Jaime y Cersei son hermanos. La idea del **amor eterno** aparece en *Entourage* y en *Peep Show*. En la primera, aunque los protagonistas tengan constantemente relaciones sexuales con distintas chicas, e incluso pueda apreciarse cierta misoginia, acaba con la idea de que el amor eterno se puede imponer, como se ve en la escena final. La comedia social inglesa, en cambio, se burla de la idea del amor eterno presentando una boda en la que Mark se casa por compromiso y es consciente de haber arruinado su vida, donde sellan su amor eterno con un beso ridículo y donde ella le pide el divorcio cuando no ha pasado ni media hora desde que se unieran en sagrado matrimonio. Además, tal como explicábamos podemos considerar a la serie como una comedia de enredo, por lo que la idea del amor pasajero está presente en todo momento. Vemos, así como las narraciones que surgen de la matriz genérica cómica parecen el vehículo más adecuado para la temática del amor.

Si bien estos nos son todos los temas culturales que aparecen en nuestro análisis (no hemos hablado del retorno al hogar, la nostalgia por el pasado, el enfrentamiento a la pérdida o la vida artificial), sí que creemos que hemos señalado aquellos que son más recurrentes en nuestro objeto de estudio. De manera general, podemos concluir que algunos de estos temas están relacionados entre sí, como muestran los paralelismos entre *Dexter*, *Penny Dreadful* y *Daredevil*; que la identidad es la mayor problemática que nos encontramos, y que aparece en los temas de la búsqueda interior, la búsqueda colectiva, la dualidad interior y el destino inexorable; que las ficciones en las que más se habla del amor son las comedias; que la *Quality TV* acaba con el mito del sueño americano; y que toma mucho de estos temas y les da la vuelta completamente, especialmente las comedias, como hace *Peep Show* con la fraternidad o la venganza de sangre.

2.2. Temas no culturales

Además de los temas culturales, y aunque estemos diseccionando la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, creemos que es necesario hablar también de aquellos asuntos de actualidad que se tematizan y que también moldean nuestro imaginario colectivo. Aunque hay varios, y comentaremos los más importantes, podemos destacar tres, que parecen ser los que más preocupan en la *Quality TV*: **el rol de la mujer en la sociedad, el capitalismo salvaje y la influencia de los medios de comunicación.**

La incorporación de la mujer al mercado laboral fue uno de los grandes avances de la segunda mitad del siglo XX, tal y como se puede observar en *Mad Men*, que como señalaba Jorge Carrión podría considerarse como una genealogía de la mujer moderna. A pesar de los notables avances, ya que veníamos de zonas en las mujeres no tenían derecho al voto, o que estaban sometidas al control legal de sus padres o esposos, como sucedía en España, la sociedad es consciente de que uno de los grandes retos a los que nos enfrentamos es a la igualdad entre hombres y mujeres. La *Quality TV*, que tiene en el componente social una de sus características esenciales, no es ajena a esto, y propone narraciones que reflexionen sobre este papel en la sociedad. Es más, no solo se preocupa, sino que influencia, como hemos explicado con *Mad Men*, que ha sido abordada repetidamente por los estudios de género. Sin ir más allá, pues no es el objetivo de este trabajo, sí que podemos decir que esta reflexión se ha producido en el ámbito académico con una de las corrientes más fecundas en las últimas décadas, los estudios de género, que han producido múltiples teorías a lo largo de los años y que, en la actualidad, se combina con otras disciplinas a las que influencia. Por poner un ejemplo cercano, en el Departamento de Medios, Comunicación y Cultura de la UAB se realiza un Máster en Género y Comunicación, dirigido por Joana Gallego, especializada en los estudios de género, y que aúna dos de los principales temas no culturales que aparecen en la *Quality TV*. Antes de explicar los ejemplos encontrados, y para contextualizar un mínimo, podemos definir al feminismo como “el conjunto de creencias e ideas que pertenecen al amplio movimiento social y político que busca alcanzar una mayor igualdad para las mujeres. El feminismo, como su ideología dominante, da forma y dirección al movimiento de las mujeres y, desde luego, es moldeado por éste (Fiss, 1993: 319).”

Si bien este tema aparece en tres de las series analizadas (de una manera evidente, queremos decir), su importancia en las narraciones es muy grande. Curiosamente, tanto *Mad Men* como *El Ministerio del tiempo* (esta última en parte) son ficciones de época,

por lo que la manera en que los autores reflexionan sobre el rol de la mujer en la actualidad es mostrando cómo era en otra época y poner a la sociedad contemporánea en el espejo: si vemos los avances, pero, sobre todo, lo que no ha cambiado, podremos avergonzarnos lo suficiente como para intentar cambiarlo. En la ficción española esto es muy evidente ya que, como comentábamos en el análisis, se hace una crítica a los sectores nacionalistas más rancios de la sociedad española, que a día de hoy representa muy claramente un partido como Vox, con más de dos millones y medio de votos en las elecciones de 2019, y que ni siquiera era relevante cuando se emitía la serie, para muestra de cómo la *Quality TV* se avanza muchas veces a lo que sucederá. Se utilizan épocas como la del franquismo o distopías en las que los valores ultracatólicos son obligatorios y que minimizan todo lo posible el papel de la mujer, con el objetivo de mostrar de manera didáctica lo que podría pasar si las tesis que los reaccionarios promulgan se hicieran efectivas. Podemos considerar que la serie ofrece una visión demasiado “buenista”, ya que parece contraponer la situación actual con las anteriores, haciendo ver que esta es ideal. Es decir, en vez de preocuparse en las libertades que se pueden ganar, se preocupa en las que se pueden perder; *Game of Thrones*, pese a no ser una serie de época, se inspira en la Edad Media, por lo que podemos aplicar lo mismo que a las dos series anteriores. Como hemos explicado, muestra a unas mujeres subyugadas por una sociedad heteropatriarcal, mucho más evidente que en la que vivimos, y que busca precisamente remarcar las características heteropatriarcales de nuestra sociedad, en el que las mujeres protagonistas son capaces de superar sus límites y empoderarse sin complejos; ya hemos hablado en detalle sobre el tema en *Mad Men*, pero recordamos que estudia al detalle la evolución del rol de la mujer en la sociedad de los sesenta y los setenta a partir de los personajes de Betty, Joan y Peggy, y es una de las narraciones más importantes, sin importar el medio, para los estudios de género, que tiene otros referentes históricos como las novelas de Virginia Wolf, antes incluso de que los estudios de género existieran, películas de la cultura mediática como *Thelma & Louise* (R. Scott, 1991), y que se sigue explorando en la *Quality TV* actual con *The Handmaid's Tale*, protagonizada precisamente por Elisabeth Moss, la misma actriz que da vida a Peggy Olson en *Mad Men*, y que es una adaptación de la distopía de Margaret Atwood escrita en la década de los ochenta.

El capitalismo, a pesar de la defensa a ultranza que se le hace desde las élites socioeconómicas que lo reivindican constantemente como el único sistema económico capaz de traer la prosperidad y que asegura la libertad de oportunidades, ante otros sistemas arcaicos, tiene también una larguísima historia a sus espaldas, ya que germina

en la Europa del siglo XVI hasta expandirse a todo el mundo, y hay quien cree que ya se utilizaba en Babilonia y en la Antigua Grecia (Seigneuret, 1988: 208). En la actualidad, vivimos una época en la que el capitalismo ha desarrollado unos mecanismos en los que la economía de mercado ha evolucionado tanto y se ha vuelto tan incontrolable que las desigualdades en la sociedad se han extremado con respecto a hace cuarenta o cincuenta años, a partir de la intervención de la Escuela de Chicago, que promueve unas tesis de ultraliberalismo económico que pondrán en marcha Ronald Reagan y Margaret Thatcher, y que son las que llegan a nuestros días³⁸⁹. La crítica hacia el capitalismo, que en la *Quality TV* es una crítica al capitalismo salvaje que impera en la actualidad, no es algo nuevo de esta época, sino que ha existido a lo largo de la historia, especialmente en el drama trágico en el que se enmarca *The Wire*, y que, por ejemplo, realizó Balzac en *La comedia humana* (Seigneuret, 1988: 211) o Dickens, de una manera un tanto antisemita al asociar al capital con el judaísmo, en *Oliver Twist*. Aquí será David Simon el que pone el dedo en la llaga al explorar todas las contradicciones y agujeros del sistema capitalista, que se asocia de manera directa con el sueño americano. El capitalismo es según Simon un sistema de perpetuar la desigualdad para que las élites puedan vivir a costa de una mayoría que está condenada de antemano. La crítica también está presente en el episodio final de *El Ministerio del tiempo*, también de forma muy didáctica y metafórica, ya que al final el libre mercado y las privatizaciones conducen, literalmente, al apocalipsis. En *Breaking Bad* se muestra como la unión del capitalismo y el sueño americano siembran la semilla de la ambición desmesurada de poder, el camino hacia la perdición.

Por último, hablamos del tema no cultural que aparece de manera más reiterada y que, por tanto, podemos decir que es el que más importancia tiene en la *Quality TV*: la influencia de los medios de comunicación. Si recordamos lo dicho en la segunda parte de este trabajo, la *Quality TV* es autorreferencial, intertextual y meta-televisiva, por lo tanto, es lógico que en este análisis encontremos que este tema sea el más recurrente. La relación entre los medios de comunicación y el poder, y la influencia posterior que esto tiene en la ciudadanía es una de las problemáticas más exploradas por la sociología y por la ciencia de la comunicación, y que tiene en el hispano-colombiano Jesús Martín Barbero a uno de

³⁸⁹ Tal como explica el documental *La doctrina del shock* (M. Winterbottom; M. Whitecross, 2010), que adaptan el extenso ensayo homónimo de Naomi Klein.

los grandes especialistas a nivel mundial³⁹⁰. No entraremos en más detalle, pero resulta obvia la importancia del tema si recordamos películas a lo largo del siglo XX como *Ciudadano Kane* o *Todos los hombres del presidente* (A. J. Pakula, 1976), o más recientemente, una de las últimas ganadoras del Óscar a la mejor película, *Spotlight* (T. McCarthy, 2015), aunque en los dos últimos casos ofrezca una visión mucho más positiva sobre la prensa que lo que hace la *Quality TV*, que muestra distintos puntos de vista. Cabe decir, que está presente en todo tipo de narraciones, pero tiene una importancia mayor en el drama y en la comedia políticas. En primer lugar, se muestra como un medio en el que el poder se encarga de transmitir sus mensajes y que sirve para manipular, como se ve en *Daredevil*, en el que están a disposición de Fisk, y en *El Ministerio del Tiempo*, donde están a disposición de Felipe II; y en segundo lugar, como los medios, más o menos independientes, son una herramienta en las que se puede controlar un poco al poder, aunque ellos también lo intenten utilizar, sin las facilidades que en las series anteriores, como se puede observar en *Borgen*, donde intentan lanzar campañas y proclamas en los medios para influenciar a la población, y donde vemos como el populismo los utiliza; en *Veep*, donde Selina consigue la presidencia gracias a propagar una noticia falsa; y en *The Wire*, donde los políticos miden todos sus pasos respecto a la prensa, y donde McNulty se inventa a un asesino en serie para conseguir más fondos para su caso.

Este tema es una manifestación de otro más amplio, el de la **meta-televisión**³⁹¹, en el cual el medio televisivo, ya sea de manera directa o en base a referencias, está presente en todo momento³⁹². El momento más curioso, donde este ejercicio meta-telesivo se lleva al extremo en el final de *El Ministerio del tiempo*, cuando se está rodando el primer episodio de una serie que es prácticamente idéntico al inicio de la propia serie.

Además, otros temas no culturales sobre los que reflexiona la *Quality TV* son **el alcoholismo y las adicciones**, presentes en la figura del detective atormentado, como en *True Detective*, y que se ve de manera muy clara en *BoJack Horseman*. Vemos como

³⁹⁰ MARTÍN BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

³⁹¹ Somos conscientes de que el término “meta-televisión” puede no ser coherente, en la actualidad, con el de ficciones seriadas si hemos dejado atrás ya el de series de televisión. Ya que sobre lo que se reflexiona es, generalmente, sobre el medio televisivo, y a falta de un término mejor, creemos que es conveniente seguir utilizando este.

³⁹² Vid. pág. 35 de este trabajo.

estas adicciones guardan relación con el tema cultural del descenso a los infiernos, cosa que ya hicieron películas clásicas como *Días sin huella* (B. Wilder, 1945) y *Días de vino y rosas* (B. Edwards, 1962); **los abusos infantiles y los abusos sexuales**, donde resulta llamativa las referencias paródicas al movimiento #MeToo, donde los dos casos que hacen referencia a estos abusos, tanto en *Veep* como en *BoJack Horseman* y se tratan de una manera paródica, son inventados; **los conflictos raciales y la homosexualidad**.

En líneas generales, la *Quality TV* ofrece una visión panorámica de los asuntos de actualidad que han sido tematizados por los medios de comunicación y que han tenido una mayor relevancia en las dos últimas décadas. Serán aquellos que, cuando pase el tiempo y los espectadores de otras épocas vean estas ficciones, conozcan gracias a ellas. A modo de resumen, podemos concluir que la presencia de los temas culturales está al margen de los géneros, y pueden aparecer en cualquiera de ellos, aunque en la comedia serán tratados, generalmente, en clave paródica. El tema que aparece más representado es el de la influencia de los medios de comunicación en la sociedad, una manifestación más de la meta-televisión y, además, señala al capitalismo salvaje y al rol de la mujer en la sociedad como los otros dos grandes temas no culturales de nuestra época.

3. MOTIVOS

Al llegar a los motivos, la selección de ellos es mucho más amplia, por lo que vamos a concretar un poco más si cabe los que aquí mostramos y a omitir algunos de ellos que, si bien son recurrentes, lo son menos y tienen una importancia menor que otros. A diferencia de lo hecho durante los análisis, vamos a separar los motivos según la tipología.

3.1. Motivos de acción (temáticos)

El motivo de acción que hemos encontrado en más ocasiones es el del **ataque de ira**, un motivo que, pese a que no hemos encontrado a ningún tematólogo que lo identifique, lo podemos relacionar de manera directa con la cólera de Aquiles de la que hablaba Kayser³⁹³. Se trata de una acción que manifiesta el estado interior de un personaje y que, generalmente, supone un momento decisivo en la trama, cuando no es su

³⁹³ Vid. pág. 94 de este trabajo. También se manifiesta así Curtius: “La cólera de Aquiles es el punto de arranque de la fábula épica de la Ilíada. Sin un héroe encolerizado (Aquiles, Roldán, el Cid, Hagen) o una divinidad colérica (Poseidón, Juno) no hay epopeya (Curtius, 1948: 246).”

culminación. Podemos poner varios ejemplos de ello: en *Boardwalk Empire*, el ataque de ira de Jimmy contra uno de los hombres de Nucky es la semilla de la que empieza a brotar la discordia entre ambos, y que desencadenará el asesinato de Jimmy por parte de Nucky, que será a su vez lo que acabará al final de la serie con la vida de Nucky; en *Breaking Bad*, el ataque de ira de Walter comprando con su familia será una de las primeras muestras de la presencia de Heisenberg y, en el inicio del segundo episodio, con ese magistral monólogo enfurecido al sentirse infravalorado por su esposa pone de manifiesto totalmente quién es; en *The Sopranos* el ataque de ira de Tony lo llevará a matar a Ralphie, en un nuevo episodio de la sumersión en su psique; en *Borgen*, el ataque de ira de Kasper contra Saltum pondrá de manifiesto el infierno que está viviendo; y, finalmente, en *Peep Show*, Mark acaba el primer episodio con un ataque de ira contra los niños que lo llevaban martirizando todo el episodio, de una manera un tanto patética.

Otro motivo identificado por nosotros es el que hemos llamado como el del **truco**, algo que, sin embargo, ha estado presente a lo largo de toda la historia. Si asociamos el ataque de ira con la cólera de Aquiles, podemos asociar al truco con el caballo de Troya. Es ese recurso que, a diferencia del *deus ex machina*, que es ajeno a los protagonistas de la acción, se sacan de la manga los protagonistas para cambiar el curso de los acontecimientos. Recordamos la escena de *El Ministerio del tiempo* en la que los personajes de Pacino y Lola están dando el cambiazo a unos guiones y él expresa que se están comportando como unos trileros, poniendo de manifiesto la idea de este motivo. Al igual que el ataque de ira, no encontramos una correlación entre el motivo y el resto de géneros, pero sí podemos decir que las escenas en las que aparecen, más allá del género, tienen en mayor o menor medida un tratamiento y tono propio del thriller, ya que el espectador tiene la incertidumbre de si los protagonistas serán descubiertos, como sucede con Lola y con Pacino, o si el truco surtirá efecto, tal y como se ve en la escena final de *Breaking Bad*.

Existe otro motivo que hemos encontrado en dos de las series y que nos parece un recurso muy característico en ambas series. Al igual que los dos motivos anteriores, este podríamos encontrarlo ya en Hamlet, dónde el heredero a la Corona habla con el espíritu de su padre. Aquí, tanto Dexter Morgan como los Fisher hablan con su fallecido padre, en lo que no es más que una **manifestación del subconsciente** de cada uno de ellos. Tal y como hemos ido explicando, en las conversaciones que tienen con el padre ya fallecido este es capaz de decirles aquello que no se atreven a expresar ellos mismo, y les hacen enfrentarse de frente con la realidad.

Hay dos motivos de acción que podemos relacionar, ya que ambos se centran en los conflictos familiares. El primero es el del **conflicto entre padres e hijos**. Tal y como expresa Tous, las ficciones seriadas propias de esta época manifiestan la relación entre padres e hijos en base al conflicto entre ellos (Tous, 2013: 43), y que puede considerarse como un mito arcaico que se ha ido repitiendo a lo largo de cada generación, y que históricamente sucede cuando una generación “ha madurado lo suficiente para independizarse, pero la antigua sigue poseyendo el dominio y la fuerza para ejercerlo (Frenzel, 1980: 58)”, tal y como demuestra la *Teogonía* de Hesíodo, donde Cronos devora a sus hijos al saber que uno de ellos ocuparía su cargo, tal y como sucedió con Zeus (Frenzel, 1980: 59). En nuestro análisis esto se puede observar en la pelea que tiene Nucky con su padre en uno de los *flashbacks* de la serie, ya que este no acepta la emancipación de su hijo; o en las conversaciones que tiene Dexter con su padre y Nathaniel Fisher con sus hijos, donde estos no siguen el camino que les había marcado en vida; o en los conflictos entre Tony Soprano y su madre o entre Carmela Soprano y Betty Draper con sus hijas. Es un motivo relacionado directamente con la matriz genérica dramática, al ser el drama, como explicábamos, vehículo idóneo para reflejar toda problemática familiar. En segundo lugar, nos encontramos con **el conflicto entre hermanos**, que a diferencia del conflicto entre padres e hijos³⁹⁴, va mucho más lejos, pudiendo cometerse el asesinato de uno a las manos del otro o que se conviertan en auténticos enemigos, como muestran los ejemplos de Rómulo y Remo o Caín y Abel (Frenzel, 1980: 146 – 147). Aquí el ejemplo más claro será el de Dexter, que asesina a su propio hermano, al que no conocía, al ser el asesino en serie al que buscaba y poner en peligro la vida de su hermana adoptiva, a la que está a punto de matar, como muestra un *flashback* en el segundo episodio. En *Boardwalk Empire*, Eliah también participa en la traición contra Nucky y es uno de los responsables de que intenten asesinarlo.

También relacionado con los problemas familiares encontramos el motivo del **honor conyugal herido**, que podría considerarse también como un conflicto entre la pareja. Según Frenzel, el honor conyugal se hiere, por lo menos históricamente, cuando es el marido el que ha sido agraviado y la infidelidad la ha cometido la esposa (Frenzel, 1980: 166), tal como hizo ya Helena de Troya o en el siglo XIX Madame Bovary y Anna Karenina. En la actualidad, donde poco a poco se supera la sociedad heteropatriarcal, el

³⁹⁴ El hecho de que Livia Soprano ordene el asesinato de su hijo, aunque no aparezca en nuestro análisis, es algo extremo y radical que para nada es habitual.

honor conyugal queda herido sin importar quién es el infiel. De hecho, en las series analizadas, es el marido el infiel cuando encontramos este motivo, tanto en *The Sopranos*, *Game of Thrones* como en *True Detective*, aunque es aquí cuando se ve el dolor que causa la infidelidad de manera más clara con las palabras de la esposa de Marty.

Uno de los motivos de acción que más se repite es el de **la traición**, que es también uno de los motivos universales que más han aparecido a lo largo de la historia. Para haber traición, tiene que haber un traidor, por lo que exploraremos en más detalle este motivo al hablar de la figura. Cabe decir, que aparece especialmente en ficciones que surgen de la matriz genérica dramática, y que también es tratada de manera paródica en *Veep* y en *Peep Show*.

Hallamos tres motivos de acción de esos que podríamos considerar como universales que son recurrentes en las series analizadas. El que más es el del **pacto con el diablo**, un motivo que al formularse en la edad media hacía referencia literal a un contrato firmado entre un ser humano y un agente diabólico en el que le vendía su alma al diablo, y que se ha ido reformulando, bien para mostrar esa venta de forma figurada, bien mostrando al diablo y al alma en un sentido figurado (Seigneuret, 1988: 941), y que devendrá universal con el mito fáustico que formularán Marlowe y, en la obra más conocida, Goethe. En las series analizadas, donde el motivo supera el aura trágica, se da normalmente con una oferta difícil de rechazar en la que el protagonista deja atrás todos sus valores, ideas, creencias o sacrificios en favor de una recompensa. Sarah Lynn, por ejemplo, sucumbe ante la oferta de BoJack y deja atrás un proceso de rehabilitación, lo que acabará por causar su muerte; y en *Penny Dreadful*, el diablo ofrece comprar su alma a Vanessa de manera literal en el segundo episodio, prometiéndole la eterna felicidad, cosa que rechazará. El segundo es el del **cruce del Rubicón**, es decir, esa decisión que, a priori, va a cambiar el desarrollo de los acontecimientos de manera decisiva y cuyo origen se remite a la acción de guerra de Julio César que significaba su éxito o su muerte. Se trata, por tanto, de un motivo de acción figurado que es un momento decisivo en el que el argumento puede dar un giro: cuando Walter, que fantaseaba con pasarse al lado oscuro, va a su instituto y roba materiales del laboratorio, está cruzando su particular Rubicón; cuando Betty pone a Don entre la espada y la pared para que hable de su pasado, sabe que ya no habrá marcha atrás. En ambos casos, la suerte ya está echada, y serán momentos cruciales en el desarrollo de la historia. Por último, el que quizás fue el motivo más utilizado en la Antigua Grecia, el del **deus ex machina**, donde los dioses ayudaban a los hombres (*La Ilíada* es, en realidad, una guerra de dioses) a salir de situaciones de

las que no podían hacerlo solos. En una de las pocas series donde lo sobrenatural tiene presencia, podemos ver como Daredevil actúa para salvar a seres humanos normales que sin su presencia están sentenciados. Pese a ser una persona de carne y hueso, es un héroe maravilloso, por lo que es superior a nosotros y puede actuar como tal.

Hay también una serie de motivos de acción que aparecen en la obra de Bergala y Balló, que señalan como los más recurrentes en las narraciones audiovisuales, aunque aparecen también en otros medios y que, en cierta manera, están conectados entre ellos, al formar parte de un tipo de tramas muy parecidas, generalmente en historias o escenas en las que se les da un tratamiento y un tono propios del thriller, y que son muy propicias del género negro. En primer lugar, hablamos de **la persecución**, que como decíamos ya estaba presente en la mitología griega con Zeus con sus raptos, y que, en el audiovisual, gracias al montaje de imágenes y a la tensión que se puede transmitir con la ayuda de la música, encuentra un lugar perfecto para desarrollarse³⁹⁵, lo que hace que también esté presente en la *Quality TV*, tanto en *Boardwalk Empire* como en *The Sopranos*, ambas del género negro. En segundo lugar, encontramos la caza que, aunque pueda considerarse igual que la persecución, hay un matiz importante que las diferencia. En primer lugar, **la caza** puede ser literal, un grupo de personajes cazando animales, generalmente, pero también personas, como se ve hacia al final de *El Ministerio del tiempo*, o figurada, es decir, un personaje que se dispone a ir a por su presa, como hace Dexter cuando sale por la noche en Miami o los soldados estadounidenses que van a por alemanes para apalizar, y donde el espectador no tiene por qué conocer qué es lo que se dispone a cazar. La caza es premeditada y la persecución espontánea. Puede haber caza, primero, y si resulta fallida, persecución. Por lo visto en las series en los que aparece este motivo, no podemos decir que sea propio de una matriz genérica en concreto. En tercer lugar, encontramos otro de los motivos más recurrentes, el del **duelo** que, generalmente, suele ser el duelo final, y que también es muy propio del audiovisual. Es un motivo que desde sus orígenes “es doblemente dialéctico. El duelista se encuentra en conflicto con su adversario, que le ofendió o fue ofendido por él, y además en conflicto con la autoridad (Frenzel, 1980: 108). Se trata de uno de los motivos que más recorrido ha tenido en a lo largo de la historia, presente ya en las epopeyas homéricas, en novelas de caballería, en el western o las *blockbusters* de superhéroes de esta última década, lo cual podemos ver en *El retorno*

³⁹⁵ La película *El diablo sobre ruedas* (S. Spielberg, 1971), hace del motivo de la persecución la razón de ser de la narración, al haber un camión que persigue a un conductor de manera psicótica.

del Jedi (R. Marquand, 1983) o *Harry Potter y las Reliquias de la Muerte: Parte II* (D. Yates, 2011), por poner un par de ejemplos de dos de las sagas más importantes que ha dado la cultura mediática en los últimos cincuenta años. Se trata de “la secuencia esperada y ansiada por el espectador ya que culmina un itinerario físico o psicológico, la meta compartida por el protagonista y el público (Casas, 2016: 131).” En las series analizadas, más allá de un tradicional duelo de honor entre Alonso y un soldado francés, que no llega a realizarse, encontramos duelos finales que siguen este esquema: tanto en *Dexter*, que consigue acabar con Trinity; en *Daredevil*, en ese duelo a tres bandas donde consigue derrotar a Fisk; como en *Penny Dreadful*, en el que entre todos derrotan a Drácula y al mal. Todas las series en las que encontramos este motivo son híbridos de las matrices genéricas épica y dramática. Por último, aunque en la obra de Balló y Bergala se habla de la ejecución pública, solo la hemos encontrado como tal con la ejecución de Ned Stark a un desertor de la Guardia de la Noche, aunque sí que hemos hallado numerosas ejecuciones. A diferencia de un homicidio espontáneo, **la ejecución** es un asesinato que se desarrolla de manera premeditada, rápida y milimétrica, sin importar si es en privado o a plena luz del día. Tanto Jimmy Darmody, como posteriormente Nucky, morirán ejecutados, así como Stringer Bell al final del segundo episodio de *The Wire*, lo que demuestra que es un motivo recurrente en el género negro.

Por último, queremos destacar el motivo del ritual, algo muy genérico que aparece en la *Quality TV* de distintas maneras. Por un lado, tanto en *Dexter* como en *True Detective* encontramos **el asesinato ritual**. En la primera serie, es el que comete Dexter, siguiendo un estricto método, así como el resto de los asesinos en serie que se cruzan en su camino. En *True Detective* es un asesinato ritual el que desencadena la marcha, y donde se deja clara la importancia del motivo en la biblioteca que tiene el protagonista en su casa. Parecido, en parte, con el asesinato ritual está **el ritual satánico** que se practica en el segundo episodio de *Penny Dreadful*, donde un par de enviadas del diablo quieren ofrecerle a Vanesa a su amo, así como en la escena inicial de *Game of Thrones* Para acabar, encontramos el **ritual matrimonial** en *Daredevil*, *Game of Thrones* y en *Peep Show*. Lo más característico de la última serie, como hemos dicho al hablar del tema del amor eterno, es como se pervierte el motivo ridiculizando algo supuestamente tan sagrado hasta el límite.

Podemos concluir, por tanto, que hay algunos motivos que guardan relación con un género matriz genérica concreta, como puede ser el amor conyugal herido o la traición, y otras que pueden aparecer en cualquier tipo de historias, como puede ser el ataque de

ira o el pacto con el diablo, que trasciende sus orígenes trágicos; encontramos también un grupo de motivos que podemos considerar universales (el pacto con el diablo, la traición o el cruce del Rubicón), otro que son más propicios para el audiovisual (la persecución o la ejecución) y otros que hemos detectado y que guardan conexión con motivos clásicos (el ataque de ira, el truco y la manifestación del subconsciente); por último, vemos como algunos de estos motivos tienen una conexión directa con el tema de la obra, como es el caso de la traición con el tema de la venganza o del ritual matrimonial con el amor eterno. Otros, sin embargo, son transversales, como puede ser el del *deus ex machina* o el conflicto entre hermanos.

3.2. Motivos simbólicos (temáticos)

Si bien los motivos simbólicos y alegóricos no son tan numerosos como los de acción, y aquellos que no aparecen de manera recurrente ya los hemos ido desarrollando, podemos observar una recurrencia muy clara y evidente en tres de los elementos naturales (el agua, el fuego y la tierra), así como el árbol y la sangre, todos ellos conectados con estos elementos naturales. Todos ellos, por cierto, están relacionados, como ahora explicaremos, con la idea de la vida y de la muerte, o con el ciclo de la vida. Por último, hablaremos de otro motivo simbólico que aparece repetidas veces, el espejo.

La tierra es un elemento que aparece y a la que se le da un tratamiento fundamental en *Six Feet Under*, tanto en el primer como en el segundo episodio, así como en el final de *Penny Dreadful*, estando en los dos casos relacionada con la noción de la muerte y la vida, como alfa y omega del ser humano. Simbólicamente, la tierra se asocia a la madre y se opone al cielo, ya que mientras el segundo cubre la primera protege. A ella se asocian valores positivos como suavidad y sumisión, así como una firmeza aplacible y duradera. Es la sustancia universal según el Génesis, que fue separada de las aguas. “Simboliza la función maternal: da y toma vida (...) es símbolo de fecundidad y de regeneración: cría a todos los seres, los alimenta y luego de todos ellos recibe de nuevo el germen fecundo (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 992 – 993).” Resulta llamativo también como la mitología maya interpreta de una manera parecida esto, ya que para ellos era, por un lado, la madre que nos permitía vivir de su vegetación y, por el otro, la destructora que reclama a los muertos de los que ella misma se alimenta (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 993). En *Six Feet Under*, una serie que trata sobre cómo los seres humanos nos enfrentamos a la pérdida de los seres queridos, vemos un segundo capítulo que gira en torno a la necesidad de volver a la tierra una vez hayamos desaparecido. Se asocia el

entierro corriente, ya sea en una tumba o por incineración, pero alejado del retorno al estado natural que simboliza la tierra, con unas características, si bien no negativas, si muy hipócritas. En el primer capítulo, recordamos como Nate coge la tierra con sus manos para lanzarla al féretro de su padre, rompiendo el protocolo que dicta que tiene que hacerlo con una especie de salero, avergonzando a su hermano David. Sin embargo, cuando su madre sigue su camino y toca la tierra con sus manos, por fin puede liberarse. En el segundo episodio, tal y como explicamos, Nate lucha por cumplir los deseos de su esposa fallecida y depositar su cuerpo en la tierra, fundiéndose con ella. Se tiene aquí, muy en cuenta, esta idea de la tierra como madre protectora en la que la vida se inicia y se acaba: todos somos parte de un ciclo y una vez nuestra vida ha finalizado debemos cumplir con nuestra parte. En *Penny Dreadful*, la escena final de la serie es la del renacido Mr. Claire, el monstruo más humano que habita ese universo ficticio, que reniega cada segundo de su condición y que, ante la tumba de su amiga Vanesa, no puede más que tocar la tierra con sus manos y llorar, al haberle sido robada, creemos, la posibilidad de formar parte de ese ciclo.

Es de la tierra de donde surge otro motivo simbólico universal, también de los más recurrentes aquí. También en *Six Feet Under* el **árbol** juega un papel fundamental, y guarda una fuerte conexión con el simbolismo de la tierra, ya que simbolizan el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 118). Recordemos que Nate, cuando entierra a su esposa, lo hace delante de un árbol enorme que aparece en todo momento en pantalla. Y en *BoJack Horseman*, aunque se trata en un tono paródico, Todd lleva al robot al que ha dado la vida a su lugar favorito, delante de otro árbol enorme, donde le quita la vida en una escena más emotiva de lo que pueda parecer. Dicho motivo ha tenido presencia en numerosas narraciones, como pueden ser *El jardín de los cerezos* o la más reciente *El árbol de la vida* (T. Malick, 2011), donde se trata de un “árbol metafísico, enlace de la tierra y el cielo (...) plantado cuando nace un niño y que al morir se convierte en símbolo de su alma inmortal (Uzal, 2016: 403).” La importancia simbólica del árbol se debe a que reúne los tres niveles del cosmos: el subterráneo, la superficie y el cielo, y reúne además los cuatro elementos naturales: “El agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 118)”, razón por la cual el cristianismo lo reconoce como un eje entre los dos mundos y es, posiblemente, el símbolo que haya tras la cruz cristiana (Cirlot, 1997: 78). Vemos, por tanto, como el árbol, uno de los símbolos universales, tiene presencia en la *Quality TV*

como uno de los motivos recurrentes, manteniendo la idea de regeneración y de centro cósmico.

Así como es importante la tierra lo es el **agua**, aunque exploraremos más este motivo cuando hablemos del agua del mar, ya que, en la mayoría de las ocasiones, el agua que vemos es la del mar, y que simbólicamente tiene un significado muy parecido al de la tierra. Cuando no, encontramos tres escenas en las que el agua tiene una gran fuerza simbólica en la narración, en ambos casos como elemento purificador. En *Band of Brothers*, Winters, tras ver a un joven francés que le recuerda al soldado alemán al que mató no puede evitar rememorar sus fantasmas, por lo que a la llegada a su hotel tomará una ducha purificadora. Al inicio del segundo episodio, tras hablar sobre la guerra y recordar otros episodios, se baña en un lago de nuevo de forma purificadora; en *Dexter*, el cadáver de Rita aparece en una bañera llena de su agua ensangrentada, como una princesa sacrificial a la que el príncipe no ha podido rescatar, con el agua como símbolo del inicio y del fin de su vida, y con su alma purificada; en *Game of Thrones*, es Viserys el que purifica a su hermana adolescente con un baño de agua hirviendo antes de entregársela a Khal Drogo, para que puede disfrutar de su cuerpo perfecto. El agua es, además de fuente de vida y de regeneración, purificación (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 52), como muestran las escenas seleccionadas.

El tercer elemento natural que aparece en las ficciones seriadas analizadas es el del **fuego**, que encontramos en *Game of Thrones*, *Penny Dreadful* y *True Detective*. Es quizás el elemento natural que más connotaciones negativas tiene, por su naturaleza destructora, y en las series analizadas parece mantener ese significado destructor, aunque también puede entenderse como elemento purificador. Aunque sea un símbolo polisémico, conectado con el sol, que puede entenderse como símbolo sexual, de vida, de muerte o de renacimiento (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 512 – 514), creemos que en *Penny Dreadful* el fuego tiene un significado destructor, donde el fuego tiene una función diabólica (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 512). En *True Detective*, sin embargo, hallamos esa función purificadora de la que hablábamos, al quemar el fuego la tierra de la América profunda, algo tan característico de las culturas agrarias (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 512). Aunque, sin duda, donde parece tener más importancia el fuego es en *Game of Thrones*, donde el fuego ya no es que sea un elemento destructor, sino que es un elemento aniquilador. Símbolo de la casa Targeryan, el fuego es un elemento destructor en el último episodio, que ha arrasado Desembarco del Rey haciendo de la capital de los Siete Reinos un auténtico infierno, con cientos de víctimas y heridos y supervivientes en estado de

shock. Será el mismo fuego que destruyó la ciudad el que acabe con el Trono de Hierro, que el dragón de Daenerys identifica como el causante de su mal.

Respecto a **la sangre**, otro de los motivos simbólicos, podemos remitirnos a lo explicado en *Dexter*³⁹⁶, donde aparece como *leitmotiv* de la serie y ya desarrollamos brevemente su significado. Podemos decir que aparece en prácticamente todas las ficciones en algún momento u otro, pero debemos remitirnos a aquello que decían Balló y Bergala de que solo se consideran motivo si hay un tratamiento claro por parte de los creadores de dicho elemento (Balló; Bergala, 2016: 14). Así pues, encontramos el primer plano de *The Wire*, donde la sangre tiñe de rojo las calles de Baltimore, en lo que podemos entender como un mensaje por parte del autor, que considera a su obra una tragedia griega. En *Daredevil*, recordamos la escena del primer episodio en la que Karen está prácticamente bañada en la sangre de su compañero de trabajo, como si de alguna manera estuviera maldita.

El último elemento que encontramos de manera recurrente es otro de los grandes motivos simbólicos del audiovisual, el del **espejo**, como bien saben casi todos los que vieron de niños *Blancanieves y los siete enanitos* (VV. AA., 1938). Más allá de las connotaciones místicas, e incluso sobrenaturales que pueda tener el espejo, como en el cuento que adaptó Disney, en las series analizadas podemos entender la función del espejo de dos maneras, que a nuestro juicio quedan sujetas a la interpretación personal de cada uno: por un lado, puede ser el elemento que los personajes utilizan para verse y ver, por tanto, aquella verdad de la que intentan huir. El espejo refleja “la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y la conciencia (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 474)”; por el otro, puede ser el elemento que utilicen, precisamente, para deformar ligeramente esa verdad de la que huyen, ya que “la reflexión de la luz o de la realidad no cambia ciertamente su naturaleza, sino que entraña un cierto aspecto de ilusión, de mentira con respecto al Principio (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 475).” Tras revelar sus secretos ante su esposa, Don se encuentra consigo mismo ante el espejo: ¿para encontrarse con Dick Whitman o para reafirmarse como Don Draper?; el día de su boda, Mark se mira en el espejo al despertarse, mientras confirma mentalmente su desgracia: ¿se reafirma en lo que su mente dice o intenta buscar un resquicio de fantasía?; tras discutir con su exesposo y decidir medicar a su hija que sufre depresión, Brigitte se tiene delante del espejo y rompe a llorar: ¿se odia o se compadece de sí misma?; después de matar a Ralphie y despertarse al

³⁹⁶ Vid. págs. 440 – 441 de este trabajo.

amanecer solo, Tony va al espejo donde se mira a sí mismo fijamente: ¿fue todo real o producto de su imaginación? El espejo, creemos, pese a ser una mimesis de lo que tiene delante, como las buenas ficciones, es un gran interrogante que ofrece múltiples preguntas y pocas respuestas.

Podemos concluir que los motivos simbólicos más importantes están relacionados con los elementos naturales. También, que son motivos universales, tan poderosos que pueden aparecer en cualquier narración, sin importar el género.

3.3. Motivos alegóricos (temáticos)

Tal como hemos ido señalando a lo largo del análisis y al hablar del tema de la lucha entre el bien y el mal, uno de los motivos más poderosos que encontramos en la *Quality TV*, así como uno de los motivos universales más poderosos que hay es el del dualismo entre **luz y oscuridad**, que simboliza el choque entre el bien y el mal, ya sea en un sentido cósmico o dentro de una misma persona. En Dexter y Vanessa Ives, personajes que, visto lo visto, guardan muchas similitudes, la dualidad entre luz y oscuridad es lo que simboliza su dualidad interior y la naturaleza negativa que entra en conflicto con sus buenas intenciones. En *True Detective*, sin embargo, este contraste entre luz y oscuridad tiene una concepción universal, ya que como Cohle dice, la lucha entre la luz y la oscuridad es la única y la más antigua de las historias. Generalmente, “la luz se pone en contraste con la oscuridad para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 663)”. Originalmente, la oscuridad era el estado natural, por lo que se asociaba con el caos, pero una vez la luz hace su aparición se identifica generalmente con el principio del mal (Cirlot, 1997: 344), y se entiende, también, que la luz sucede a la oscuridad espiritualmente (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 664). Para Dexter su instinto asesino tiene el nombre del “oscuro pasajero”, por lo que se identifica de manera explícita este simbolismo. Matar a su oscuro pasajero es matar su naturaleza, acabar con su dualidad interior y evitar su destino. Para Vanessa, esa oscuridad se manifiesta igual que en Dexter, y solo podrá acabar con ella poniendo fin a su vida. En *Penny Dreadful*, además, la lucha entre el bien y el mal se da de manera física en la tierra, entre personajes que encarnan valores positivos y personajes que encarnan valores negativos. Una vez el bien derrota al mal, las sombras y la niebla³⁹⁷, otro motivo

³⁹⁷ La **niebla**, que es uno de los motivos clásicos del fantástico, y especialmente del terror, aparece también en *Bordwalk Empire*. Es un símbolo relacionado con las tinieblas y que simboliza lo indeterminado (Cirlot,

alegórico en la línea de la oscuridad, se marchan de la ciudad y dejan paso al bien y a la luz.

Otro motivo alegórico recurrente es el de **las lágrimas**³⁹⁸, que expresan un sentimiento concreto del personaje. Se trata de un motivo que, aunque pueda aparecer en otros medios, es más propios del audiovisual, y es una de las mejores herramientas que tiene un actor para expresar con su cuerpo los sentimientos del personaje. Se trata de una “imagen-puente entre el interior y el exterior, que hace pública la intimidad afectiva y, de forma fugaz y casi etérea, muestra el mundo de los sentimientos, pero también el pensamiento de las intenciones calladas (De Lucas, 2016: 359)” y va más allá, creemos, de su significado de dolor (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 625). En *Peep Show*, las lágrimas que brotan de Sophie, que en cualquier boda serían de alegría, en su caso es de la pena que siente por sí misma por haberse casado con Mark, que lo hace obligado; en *Penny Dreadful*, las lágrimas de Frankenstein al ver cómo la primera de sus criaturas revive, simbolizan la alegría y la satisfacción de ver su sueño cumplido; y en *Game of Thrones*, las lágrimas de Daenerys expresan su miedo.

Hay un motivo alegórico que se repite que, al nuestro parecer, ofrece siempre un mismo significado. Cada vez que aparece un **libro** y tiene una importancia determinante en la trama (o una libreta, en el caso de *El Ministerio del tiempo*), este lo hace como símbolo de sabiduría. El libro, según nos muestra la *Quality TV*, es fuente máxima de conocimiento. Incluso en *Daredevil* se va un poco más allá y muestra al libro como el objeto de conexión entre *The Punisher* y su difunta hija, a la que recuerda recitando unos versos de su cuento favorito. Así pues, el libro es conocimiento y memoria. Es más, para Chevalier y Gheerbrant el libro más que eso es el símbolo del universo (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 644). Debemos de tener en cuenta, además, que el origen de las ficciones seriadas como las que analizamos se encuentra en muchas ocasiones en un libro, por lo que se trata también de un objeto casi sagrado en el audiovisual. De hecho “desde muy temprano, y sin descanso, el cine mostrará el objeto libro para reivindicar el origen escrito de tantas películas. Es un cliché inagotable mostrar desde los créditos la cubierta

1997: 324). Tiene sentido que la encontremos en una serie propia del terror y en una escena de persecución llena de suspense en la niebla acentúa esta sensación, al no saber lo que los protagonistas tienen a unos metros.

³⁹⁸ En el caso de *El Ministerio del tiempo*, donde las lágrimas que le caen a Amelia pueden ser interpretadas de diferentes maneras, consideramos que se trata de un motivo simbólico. Es una manera de mostrar como un mismo motivo puede ser simbólico o alegórico dependiendo del contexto.

del volumen que la película adapta, y a menudo pasar las páginas (Frodon, 2016: 289).” La importancia que tienen libros sagrados como la Biblia o el Corán nos ayudan a hacernos una idea de la relevancia de este objeto. Dicha concepción sagrada se mantiene en *El Ministerio del tiempo*, con el libro de las puertas, un objeto venerado que contiene toda la información necesaria para poder viajar en el tiempo, y en *Penny Dreadful*, donde llegan a una oración fúnebre en el libro egipcio de la muerte: en *True Detective*, sin ser sagrado, es el objeto que le transmite a Rust todo su conocimiento, y que les ayudará a resolver el caso; y en *Game of Thrones* se reincide en el libro como símbolo de la memoria y de la sabiduría.

El dinero es uno de los motivos alegóricos más recurrentes en las series analizadas donde, como hemos explicado anteriormente, es el objeto de la codicia humana y su posesión hace que el poder esté más cerca. La ambición de dinero es la ambición de poder. El dinero, no olvidemos, no es más que una representación del oro, por tanto, simboliza las posesiones individuales de este material precioso que simboliza la glorificación, todo lo superior (Cirlot, 1997: 344). Si bien es cierto que la acumulación de dinero convierte a los personajes en seres semidivinos en su mundo terrenal (Nucky Thompson, Avon Barksdale, Walter White, Tony Soprano), también muestra como ese dinero será la causa de la perdición y caída de esos personajes. Está, por tanto, relacionados con los temas de la ambición desmesurada de poder, la avidez de dinero (obviamente) y el ascenso y la caída. Aunque su presencia puede encontrarse en cualquier ficción, sin importar la matriz genérica a la que pertenezca.

Si bien la cruz, como hemos explicado en la tercera parte de esta tesis, es uno de los símbolos universales cuyo significado sea más difícil de desentrañar, en las series analizadas sí que hallamos **crucifijos**, cuya presencia resulta más que obvia: mostrar los valores católicos de un personaje o de una comunidad determinada, como sucede en *Daredevil*, donde Matt Murdock es un fiel católico, en *True Detective*, donde se muestra una comunidad con fuertes raíces religiosas, y sobre todo en *Penny Dreadful*, donde al final de la segunda temporada se ve como Vanesa deja su fe a un lado y se abraza al lado oscuro cuando prende fuego al crucifijo ante el que normalmente reza.

Por último, encontramos un par de motivos que, si bien son diferentes, están conectados entre sí y se relacionan con un símbolo universal como es la máscara. Hablamos del **maquillaje** del personaje de Gina en *BoJack Horseman* y de **la sonrisa** que utiliza sistemáticamente Selina en *Veep*, y de la que sus asesores hablan de manera explícita. Tanto el maquillaje como la sonrisa sirven para esconder el verdadero rostro de

los personajes, que es el que muestra su estado interior, y les permite proyectar la imagen que desean, sin ser esa la verdadera. La máscara es, por tanto, una “ocultación que tiende a la trasfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser (Cirlot, 1997: 1990).”

Con la excepción de la niebla, que es más propia del fantástico, tampoco podemos decir que hay correlación entre los motivos alegóricos y el género. Eso sí, al tratarse de motivos cuyo significado podemos deducir al verlos, a diferencia de los motivos simbólicos, sí que existe, en algunas ocasiones, una correlación entre ellos y un tema concreto, con el ejemplo más claro de la dualidad entre luz y oscuridad y la lucha entre el mal y el bien y la dualidad interior.

3.4. Motivos caracterizadores

No vamos a utilizar este espacio para detallar aquellos motivos caracterizadores que aparecen de manera recurrente porque es algo que no tiene la menor importancia. Simplemente, queremos remarcar por última vez la idea de que los motivos caracterizadores sirven, valga la redundancia, para caracterizar un género (las drogas en el *narcodrama*), a un personaje (la gabardina raída del detective), una época (el carruaje en la Inglaterra victoriana), o para resaltar un estereotipo (el puro y el champagne que utilizan los millonarios).

3.5. *Leitmotifs*

Aquí tampoco entraremos en mayor detalle al haber desarrollado ya los *leitmotifs* encontrados en los análisis tematólogicos de las series. Sí que podemos decir que los *leitmotifs*, si tenemos en cuenta que solo pueden considerarse como tal si en sus apariciones recurrentes tienen una gran fuerza simbólica³⁹⁹, son muy escasos. Encontramos dos que son capitulares, en el inicio de *The Sopranos*, con **los patos**, y el final de *Boardwalk Empire*, con **el mar**, cuya presencia era omnipresente a lo largo de la serie; y dos que son recurrentes en los tres episodios analizados y por tanto consideramos como *leitmotifs* de la serie: la sangre en *Dexter*, y el dinero, en *Breaking Bad*. En el último caso, la decisión podría parecer controvertida, pero nos parece que el poder de corrupción

³⁹⁹ Esto nos lleva, por ejemplo, a descartar numerosos elementos que pueden aparecer de manera recurrente, como son las escuchas en el caso de *The Wire*, que dan hasta título a la serie, pero aparecen sin mayor emotividad.

del dinero, y la manera en que actúa en *White*, ya sea cuando lo tiene o cuando lo nombra, le ofrecen un poder simbólico que no tiene en *Boardwalk Empire* o *The Sopranos*. La serie, a nuestro parecer, es una metáfora de como el dinero corrompe el alma.

Podemos concluir, por tanto, que los *leitmotifs* aparecen de manera escasa, bien sea capitular o a lo largo de toda una serie, y no existe ninguna recurrencia entre ellos.

4. ARGUMENTOS

Al llegar a los argumentos creemos que debemos cambiar el esquema en el cual estamos mostrando los resultados, que será el mismo que seguiremos en los otros puntos, ya que a la vez que hemos explicado los argumentos de las series, en su conjunto, o de los capítulos concretos, los hemos contextualizado con los esquemas argumentales que ofrecen Balló y Pérez. Por ese motivo, no tendría mucho sentido detallar los argumentos recurrentes y volver a ellos. Más allá de nombrar los que más presencia tienen, para ver si coinciden con los temas más recurrentes, vamos a ver la diferencia entre los arcos argumentales capitulares y los que se desarrollan a largo plazo y cómo encajan los capítulos analizados en los arcos argumentales que duran una serie entera; vamos a ver si existe alguna diferencia entre las series propia de diferentes matrices genéricas; vamos a ver el grado de fidelidad de los esquemas argumentales que nos encontramos respecto a lo que proponen Ballo y Pérez; vamos a ver como en un mismo episodio se pueden hallar dos o más líneas argumentales, en las que unas pueden durar un capítulo y otras varias temporadas o toda la serie; y, finalmente, veremos si un mismo argumento puede inspirarse en más de una de las líneas argumentales que se proponen.

El argumento más repetido en las ficciones seriadas seleccionadas es el de “**el autoconocimiento**”, que es, además, el presente en los arcos argumentales que se desarrollan a lo largo de toda la serie en *Mad Men*, *The Sopranos*, *BoJack Horseman*, *Six Feet Under* y *Dexter*. Como hemos ido diciendo en los análisis, los capítulos analizados son episodios concretos de unas tramas mucho más desarrolladas cuyo esquema argumental básico resume la lucha de esos personajes en su búsqueda personal, uno de los principales temas que señalábamos y con el que está directamente relacionado. Tal como decíamos, la problemática de la identidad es la primordial para la *Quality TV*, y el hecho de que este sea el principal argumento del cual surgen estas series es muy coherente. El otro argumento que encontramos también, aunque aparece siempre de manera secundaria, en arcos argumentales que no se desarrollan a lo largo de toda la serie,

es el de **“la venganza”**, presente en *Daredevil*, *Boardwalk Empire*, *Game of Thrones*, *Peep Show* y *The Wire*. En la comedia británica, es un argumento que se desarrolla en un mismo capítulo, y en las otras tres series vemos un episodio de una línea argumental que se desarrolla a lo largo de unos capítulos, y que en el caso de *Boardwalk Empire* y de *The Wire* es el punto final, ya que culmina con la venganza, así como en *Game of Thrones*, donde la venganza no se consumará. Recordamos que la venganza de sangre era otro de los temas culturales recurrentes en el análisis. Del resto, podemos destacar el argumento de **“el ansia de poder”** que es el argumento principal de *Boardwalk Empire*, *Breaking Bad* y *Game of Thrones* y que aparece de manera secundaria en *El Ministerio del tiempo*, y relacionado con los temas culturales de la ambición desmesurada de poder y del ascenso y la caída; el de **“el intruso destructor”**, argumento principal en *True Detective* y en *Penny Dreadful*, cuyo arco argumental se desarrolla a lo largo de toda la serie, y secundario en *Dexter* y en *El Ministerio del tiempo*, donde en la primera vemos episodios de un arco argumental que se desarrolla a lo largo de una misma temporada, que sigue siempre un esquema muy parecido, y en la segunda son líneas argumentales que se desarrollan a lo largo de un capítulo y que también siguen el mismo esquema. Con la excepción de la serie española, donde no podemos señalar a este tema de una manera tan clara, este argumento guarda relación directa con el tema cultural de la lucha entre el bien y el mal; por último, podemos señalar a la línea argumental de **“la búsqueda del tesoro”**, argumento principal de *Veep* y de *Band of Brothers*, y que aparece también en *Entourage*. La diferencia principal que aquí encontramos es que el tesoro no es un objeto físico tan concreto como el vellocino de oro en el ejemplo que dan Balló y Pérez, sino algo mucho más abstracto, como es la libertad en el caso de la serie bélica y la presidencia para la comedia política. Aquí, no encontramos conexión directa con un tema concreto.

El primer punto que vamos a tratar es el de los distintos arcos argumentales que se desarrollan a lo largo de una serie. Así pues, en las series propias de la *Quality TV*, nos podemos encontrar arcos argumentales capitulares⁴⁰⁰, arcos argumentales que se desarrollan unos capítulos o a lo largo de una temporada, o arcos argumentales que se desarrollan a lo largo de toda la serie. Más allá de las distintas tramas paralelas que se

⁴⁰⁰ Si recordamos la tipología de serialidad de Gordillo, cuando nos hallamos con ficciones episódicas o capitulares, en las series analizadas, son siempre “episódicas con tramas secundarias seriales”, ya que, aunque la independencia esté marcada y la trama principal se desarrolle a lo largo de ese episodio, puede haber tramas argumentales secundarias que mantengan alguna conexión (Gordillo, 2009: 144).

desarrollan a lo largo de una serie⁴⁰¹, si nos fijamos solo en las que aparecen los protagonistas, lo general es hallar un argumento principal que se desarrolla a lo largo de toda la serie, junto a otra que se desarrolla a lo largo de una temporada o unos episodios, o incluso de un mismo episodio. Aquí podemos poner dos ejemplos que creemos que lo muestra muy claro: *Mad Men* es quizás una de las series donde más evidente es que la línea argumental que se desarrolla a lo largo de toda la serie es la de “el autoconocimiento”, pero en el primer capítulo analizado, más allá de algunas escenas que ya dejan adivinar esta inmersión en la psique de Don Draper, hallamos un argumento principal, que se desarrolla únicamente a lo largo de ese episodio, como es el de “la vuelta al hogar”, en el que se recrea una particular odisea hasta que Don vuelve finalmente a su casa; en *Dexter*, el argumento principal, que bebe de dos líneas argumentales distintas, principalmente la de “el autoconocimiento”, pero también la de “el ser desdoblado”, y que también se desarrolla a lo largo de toda la serie, se combina con otro arco argumental que se desarrolla a lo largo de una temporada, y que es siempre el de “el intruso destructor”. En el primer capítulo analizado, vemos como esta línea argumental se abre con un asesino en serie, y en el segundo vemos como se cierra con otro distinto. A lo largo del análisis, encontramos tres excepciones donde las líneas argumentales que se desarrollan a lo largo de un capítulo son los habituales. Dos de ellos, *Peep Show* y *Entourage*, son comedias. Si recordamos la influencia que sigue ejerciendo la comedia de situación en el resto de las comedias vemos que esto tiene mucha lógica. Si bien hay una conexión más que evidente entre los personajes y todo lo que pasa en las tramas deja huella, cosa que en muchas comedias de situación no sucede, los argumentos que aquí nos encontramos son capitulares, si bien guardan conexiones con otros episodios⁴⁰². La otra excepción es *El Ministerio del tiempo*, donde si bien hay conexiones entre los episodios, y se dejan tramas abiertas, como sucede al final del primer episodio con el

⁴⁰¹ El ejemplo más claro que encontramos en nuestro análisis es el de *Penny Dreadful*, donde hay una principal, en la que Vanessa, Malcolm, Ethan y el resto luchan contra Drácula, y otra secundaria en la que aparece Frankenstein y sus criaturas. Además, en un par de escenas de los capítulos analizados aparecen otras tramas muy de pasada, protagonizadas por Dorian Grey y Mr. Hyde que ni siquiera hemos mencionado en el trabajo.

⁴⁰² Por ejemplo, en el final de *Peep Show*, Mark conocía previamente a April y Jez había firmado la hipoteca unos capítulos atrás. En el caso de *Entourage*, cuando el séquito vuelve a Queens es por una serie de fracasos que habían sucedido anteriormente, aunque la trama sigue la línea argumental de “la búsqueda del tesoro” y se abre y se cierra en ese mismo episodio.

personaje de Lola Mendieta, son tramas principales que se abren y se cierran en un mismo episodio, siempre a partir del argumento de “el intruso malhechor”, que se combinan con otras líneas argumentales, que también se abren y se cierran en un mismo episodio. Son las historias personales, especialmente la de Julián con su esposa fallecida, las que guardan conexión, pero son muy secundarias respecto a las principales. Es posible que las características de la ficción seriada española tengan que ver con esto.

Por lo que hace a las distintas matrices genéricas, sí que es cierto que encontramos algunas coincidencias. Por lo que hace a la temática del amor, que ya dijimos que está menos presente de lo que esperábamos, lo hallamos en comedias como *Entourage* y *Peep Show*, y también en *El Ministerio del tiempo*, donde el argumento de “el amor prohibido”, con los personajes de Julián y Maite, es mucho más dramático; “el autoconocimiento” es un argumento propio de la matriz genérica dramática. De hecho, donde se hace más evidente es en *Mad Men*, que se trata de un drama realista; “el intruso destructor” aparece en las series de terror y ciencia ficción, propias del fantástico, y en el drama policíaco y las series sobre asesinos en serie. En los cuatro casos, son géneros y narraciones con un tratamiento y tono propio del *thriller*; si bien *The Sopranos*, la serie que hemos seleccionado como propia del género negro no encontramos el argumento de “el ansia de poder”, tanto en *Boardwalk Empire*, género negro clásico, como en *Breaking Bad*, que forma parte de una modalidad temática influenciada por el género negro, sí que hallamos este argumento, que según Balló y Pérez es propio del género (Balló; Pérez, 1995: 207); por lo demás, podemos destacar que “la creación de vida artificial” es un argumento que encontramos en una serie de terror, propia del fantástico. Más allá de las coincidencias señaladas, no hallamos ninguna recurrencia entre matrices genéricas.

A la hora de observar la manera en que los autores abordan estos argumentos clásicos, hemos podido señalar tres tipos de maneras distintas. Por un lado, no muy habitual, una recreación bastante fiel a la original (si fuera idéntica, estaríamos hablando de una adaptación). Incluso en *Penny Dreadful*, que utiliza personajes reales, las líneas argumentales guardan algunas diferencias. Un ejemplo claro sería el primer episodio de *Mad Men*, que recrea a su manera la odisea de Ulises con el personaje de Don Draper: obviamente, hay bastantes diferencias, pero los episodios son muy similares (canto de sirenas, vuelta al hogar). En *Boardwalk Empire* y *Breaking Bad*, el argumento de “el ansia de poder” es también muy parecido al que proponen Balló y Pérez. En segundo lugar, nos encontramos con argumentos que se inspiran parcialmente en los universales, pero que no los siguen de una manera tan fiel como hemos visto en los casos anteriores, donde la

inspiración podría resultar obvia a cualquiera. Aquí podríamos poner el ejemplo de “la fundación de la nueva patria” en *Borgen*, donde nos encontramos con una patria ya creada y con una líder que es elegida democráticamente. Ciertamente, las diferencias entre la serie y *La Eneida* o un western son evidentes, y la serie no recrea el argumento, sino que lo adapta. Por último, encontramos series que no recrean ni adaptan un argumento universal, sino que lo retuercen al límite, algo que sucede especialmente en las comedias, en lo que podemos considerar como una característica propia de las historias que surgen de esta matriz genérica. Por ejemplo, en *BoJack Horseman*, vemos como en el episodio final se trata de manera paródica el argumento de “la vida artificial” en la trama entre Todd y el robot sexual que ha creado; en *Entourage* vemos una “ascensión por amor” muy particular en el primer episodio gracias a la amistad entre Vince y Eric; y, especialmente en *Peep Show*, la serie más paródica de las analizadas, se retuercen de manera desternillante los argumentos de “la venganza” y de “dentro del laberinto”.

5. *LOCI*

Además de motivos, también encontramos lugares recurrentes, ya sean simbólicos o alegóricos, en el que, o bien se sitúan nuestras ficciones, o bien aparecen y tienen un gran peso en la narración, gracias, precisamente, a su fuerte contenido simbólico. Al igual que hemos hecho anteriormente, vamos a desglosar aquí cuáles son los *loci* simbólicos y alegóricos con mayor presencia en nuestro análisis.

5.1. *Locí* simbólicos

Sin lugar a duda, el *locus* simbólico más importante en la *Quality TV* es **la casa familiar**. Estamos hablando de una construcción humana que, si bien es cierto que no tiene el valor simbólico de otros que veremos a continuación, como la montaña o el mar, es junto a la ciudad símbolo de la civilización, y un lugar casi sagrado para la familia (la odisea de Ulises fue tal por volver a su hogar), donde echa raíces, en palabras del legendario director portugués Manoel de Oliveira (Parsi, 2016: 72). Simbólicamente, “es la conjunción de los principios masculinos (fuego) y femeninos (recinto), y por tanto símbolo del amor (Cirlot, 1997: 241)”, y los psicoanalistas reconocen una identificación entre la casa y el cuerpo y los pensamientos humanos (Cirlot, 1997: 120), lo que refuerza la importancia de esta para nosotros. Es el lugar por el que todos luchan, como queda claro, por ejemplo, en el último capítulo de *The Sopranos*, donde Carmela, a su manea,

insta a Tony a recuperar el hogar familiar. La casa, en general, tal y como hemos ido viendo a lo largo del análisis, tiene dos dimensiones: la exterior y la interior. La exterior, perfecta, es aquello que las familias quieren proyectar, un lugar idílico que da a entender que el sueño americano existe y que está al abasto de todos. Por dentro, es un lugar corrompido a más no poder, llena de conflictos, de dudas, de rencores, de demonios. Actúa, por tanto, como si de una metáfora de la familia se tratase.

Aunque casi todas las series se desarrollan en **ciudades**, el tratamiento que se le da a la misma la hace convertirse en un *locus* tanto en *Daredevil* como en *The Wire*, que dan una visión de la ciudad como si de una jungla de asfalto se tratase. Si bien la ciudad es algo antiquísimo que simbolizó la sedentarización de la humanidad (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 309), esta visión negativa que tan de moda se puso en el siglo XX con el género negro y obras como *Cosecha Roja*, de Dashell Hammet, con una ciudad corrompida como escenario, ya se encuentra en el *Antiguo Testamento*, donde se ve a la ciudad como un lugar en el que se pierde la inocencia, el individuo se corrompe y es el inicio de la decadencia humana. Si Dios crea al hombre, el hombre crea la ciudad (Seigneuret, 1988: 258), por lo que es un símbolo de desafío divino. En *The Wire* se ofrece una radiografía de la ciudad postindustrial, corrompida por el capitalismo, y *Daredevil* muestra una visión muy parecida a la de Hammet, donde el mal lo corrompe todo. La visión que las series analizadas ofrecen es la de una ciudad corrupta.

Otro de los *loci* simbólicos con mayor recurrencia en las ficciones analizadas es el del **mar**, del que hablábamos con relación al agua. En el mar hallamos una dinámica muy parecida a la de la tierra: “El mar, los océanos, se consideran, así como la fuente de la vida y el final de esta. Volver al mar es como retornar a la madre, morir (Cirlot, 1997: 298).” Es, también, lugar considerado para nacimientos, transformaciones y renacimientos, y añade, además, por su movimiento, el simbolismo de “un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión, y que puede concluirse bien o mal. De ahí a que sea a la vez imagen de la vida y de la muerte (Chevalier, Gheerbrant, 1986: 689).” El mar es la “herramienta” principal que utilizan los protagonistas de las series para deshacerse de los cadáveres, cosa que hace especialmente Dexter, pero que también vemos en *Boardwalk Empire* o *The Sopranos*. Más allá de ser un recurso efectivo para poder deshacerse de un cadáver sin ser descubiertos, aparece en el final de *Boardwalk Empire*, donde es el *leitmotiv* del episodio, de *Dexter* y de *Penny Dreadful*, de manera mucho más poética, como una gran madre a la que se vuelve antes

de morir. Dexter y Mr. Clare lanzan los cadáveres de sus seres queridos al mar, siendo para ellos la mejor despedida que pueden darles. Y Nucky, al morir, se imagina dándole la mano a su yo juvenil nadando en el mar, antes de ser quién fue.

El **laberinto** es un *locus* que hallamos en dos series. En la primera, en *True Detective*, aparece de manera literal, y se trata, a nuestro parecer, de un *locus* simbólico, y en la segunda, *Peep Show*, es el laberinto figurado⁴⁰³ en el que se halla Mark y que, por tanto, es un *locus* alegórico. De manera muy básica, podríamos decir que el laberinto es una estructura en la que uno acaba perdido, y se usa, generalmente, de manera metafórica (Seigneuret, 1988: 691), por lo que la utilización que se da en *True Detective*, que en el cine produce escenas memorables como la de *La dama de Shanghai* (O. Welles, 1948), donde para más inri el laberinto es de espejos, o la del *El resplandor* (S. Kubrick, 1981), donde el laberinto, al ser un lugar físico en el que se adentra el personaje, se convierte en un lugar simbólico. Se trata de un *locus* asociado universalmente al mito de Teseo y el minotauro (Brunel, 1988: 686), ha estado presente a lo largo de la historia, desde la Edad Media, donde la doctrina cristiana adaptaba el mito de Teseo y el minotauro, a la literatura renacentista, llegando al siglo XX, donde Kafka construye un laberinto del que es imposible de salir en *El castillo*, al igual que le sucede a Mark en el segundo episodio de *Peep Show*, donde se encuentra en un laberinto del que es incapaz de salir, por más que la salida esté a su alcance.

En *True Detective* encontramos un laberinto conectado con otro *locus* simbólico recurrente, el infierno. Y es que, generalmente, el laberinto físico representa un mundo plagado de mal (Brunel, 1988: 689), ese Carcosa del que se hablaba como un mito, con paredes hechas de árboles y de vegetación, con el monstruo esperando en el interior. La escena, cargada de simbolismo, va más allá del laberinto metafórico kafkiano que vemos en la comedia británica, y hace del laberinto un *locus* simbólico.

Si bien del cielo no tenemos más referencia que la que se hace en *Penny Dreadful*, las recreaciones del **infierno** son numerosas en la *Quality TV*. No hacemos referencia a ese descenso metafórico de algunos personajes, como los de BoJack Horsmean y Sarah Lynn, sino a distintas maneras de representar el infierno en la vida real. Si bien en la mitología grecorromana el infierno es uno de los lugares principales, y está presente en diferentes mitologías y religiones, en nuestra cultura el infierno que más influye es el de

⁴⁰³ Podría incluso considerarse que aquellos personajes que se hallan en su búsqueda interior se encuentran también en un laberinto personal. Sin embargo, no nos parece tan claro como para señalarlo como tal.

la tradición judeocristiana, y que se disecciona brillantemente en la primera parte de *La Divina Comedia* de Dante. “En la tradición cristiana, la pareja luz-tinieblas simboliza los dos opuestos, el cielo y el infierno. Si la luz se identifica con la vida y con Dios, el infierno significa pues la privación de Dios y de la vida (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 593).” Vemos como en *Band of Brothers* se muestra a la guerra, en general, y al campo de batalla, en particular, como si de un infierno se tratase; una construcción similar es la que encontramos en el episodio final de *Game of Thrones*, que puede interpretarse como un alegato contra la guerra; también en el final de *El Ministerio del tiempo* se ve como Madrid se convierte en un infierno con un paisaje apocalíptico; además, recordamos el infierno del final de *True Detective*, con el paisaje pantanoso, el laberinto con su monstruo y la casa en ruinas donde habitaba el asesino con su familia.

Si bien el bien no hay “cielos” sí que encontramos diversas recreaciones del *locus amoenus*, que estudió en profundidad Curtius al ser uno de los lugares recurrentes en la literatura de la Edad Media, y que lo describe de la siguiente manera:

“Constituye, desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Ya vimos que el *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa. En Teócrito y en Virgilio estas descripciones no constituían sino el escenario de la poesía bucólica; pero muy pronto las descripciones se desprendieron del contexto para convertirse en objeto de pinturas retorizantes. Ya Horacio reprueba esa tendencia. El primer ejemplo de descripción de este tipo, en la poesía latina, sin los versos de Petronio (Curtius, 1948: 280).”

Aparece en varias de las ficciones analizadas, que utilizan paisajes naturales de una excepcional belleza para recrearlos, como son los Alpes austríacos (el lugar de residencia de Hitler, con un contraste a nivel simbólico difícil de igualar), o la Toscana italiana, donde Ari disfruta de su retiro al ser tentado por el diablo. También *Mad Men* finaliza con Don en un *locus amoenus* encontrándose al final. Vemos la importancia que tiene este lugar al ser donde tres de las series analizadas finalizan.

La carretera en la que se desarrolla el final de *Six Feet Under* es otro *locus* que encontramos también en *BoJack Horseman* y *The Wire*, en los tres casos al final de la misma⁴⁰⁴, lo que indica su importancia. Más allá de lo obvio, un camino que conecta dos

⁴⁰⁴ Recordamos, eso sí, que *BoJack Horseman* es la única excepción que hemos hecho y que la serie continúa su emisión.

lugares y que denota el devenir físico de una persona, el hecho de conducir en una carretera se utiliza como metáfora del devenir vital, tal como se desarrolla al final de la *dramedia* de HBO.

Por último, la intertextualidad, las referencias a la cultura mediática y la metaficción y la meta-televisión se encontrarán en uno de los *locus* de referencia a lo largo del siglo XX a causa de la importancia del cine como medio de referencia de la cultura mediática. Hablamos de **Hollywood**, que desde la magistral *El crepúsculo de los dioses*, donde se ofrece una visión negativa de la meca del cine, es lugar en el que los narradores recrean sus obras, ya sea de manera negativa como en la obra de Wilder o como un canto de amor al cine y a la industria, como la reciente ganadora del Óscar *The Artist*. En las series analizadas, ambas comedias, *BoJack Horsmean* da una visión muy negativa, en la línea de *El crepúsculo de los dioses*, como un lugar que no respeta a sus estrellas, superficial, donde lo que más importa es la fama y el dinero y donde las estrellas son peones para que los productores ganen dinero a su costa. Los problemas de *BoJack* son los problemas de los cientos de actores y actrices olvidados por Hollywood, los mismos que sufría Norma Desmond. *Entourage*, en cambio, lo retrata como un lugar también superficial y plagado de tiburones, con momentos bajos, pero que también es un escenario de amistades, de sueños que se cumplen y de jóvenes que pueden hacerse millonarios y vivir como dioses. Ofrece una visión mucho más positiva, si bien es cierto que se basa en parte en la vida real de uno de los actores más taquilleros del siglo XXI.

A modo de conclusión general, encontramos escenarios que son reales, aunque el *locus amoenus* y el infierno son construcciones ficticias que las series recrean en escenarios reales. Por lo demás, no encontramos ninguna recurrencia entre *loci* y series propias de alguna matriz genérica.

5.2. *Loci* alegóricos

Si bien los motivos alegóricos eran muy numerosos, los *loci* alegóricos, como explicábamos en la cuarta parte de nuestro trabajo, no son tan comunes, al ser mucho más difícil encontrar un lugar que simbolice claramente algo. Así, además del laberinto como metáfora, del que ya hemos hablado, hemos encontrado otros más que señalaremos a continuación.

La noche es un *locus* recurrente que hallamos en varias de las ficciones seriadas analizadas, y que tal como explicábamos, está relacionado con la oscuridad. Si lo oscuro es igual al mal, la noche oscura será el lugar en el que el mal habite: “Entrar a la noche es

entrar a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras (Chevalier; Gheerbrant, 1986: 754).” A este *locus* se le da un tratamiento especial en esas dos series que parecen conectadas por un hilo invisible, como son *Dexter* y *Penny Dreadful*, y con *Daredevil*, que también guarda varias similitudes, como esta. La noche, por tanto, es sinónimo de lo oscuro, y del mal, y se contrapone al día. Si la noche es el hábitat en el que actúa el mal, Dexter puede sacar a pasear, por tanto, a su oscuro pasajero cuando es de noche, que es, a la vez, cuando sus presas, también malvadas, pueden ser cazadas. De hecho, cuando Dexter empieza a salirse del código lo vemos actuar de día, como en el segundo capítulo al intentar atrapar a Trinity, lo que se traduce en un error fatal que acabará con la vida de su esposa. Al igual que en la serie situada en Miami, en Hell Kitchen’s Matt Murdock vive de día y Daredevil de noche, cuando el mal se manifiesta y puede interceptarlo. En *Penny Dreadful*, vemos también cómo los protagonistas actúan de noche para intentar parar al mal. La noche es, por tanto, el lugar en el que habita el mal, y está conectado con el motivo alegórico de la oscuridad, con el mismo significado.

Hallamos en un par de ocasiones un *locus* en concreto que simboliza la indecisión y la situación en la que una persona se encuentra. Hablamos de **la encrucijada**, ese lugar que se hizo universal en la trilogía edípica. En *Band of Brothers*, al final del capítulo, los personajes se dirigen a una encrucijada física, pero ya a lo largo del episodio hablan de una encrucijada en un sentido figurado, a causa de la situación en la que se encuentran en la guerra, en la que no pueden ir para atrás y resulta difícilísimo ir hacia adelante. Esa encrucijada, a la que se dirigen siendo conscientes de su peligrosidad, no es motivo de pánico. Los soldados, dirigidos por Winters, se dirigen allí porque es lo que se espera de ellos. Se encuentran en una encrucijada, pero lucharán por salir de ella. En el caso de *Peep Show*, la encrucijada de la que habla Mark es también figurada, pero le resulta imposible salir de ella. No sabe qué hacer: casarse sin estar enamorado o arriesgarse a quedarse solo el resto de sus días.

Otro *locus* que aparece de manera recurrente es el de una **construcción en ruinas**⁴⁰⁵, ya sea una casa, como la de *Breaking Bad*, o un castillo como el de *Game of*

⁴⁰⁵ En *El Ministerio del tiempo*, vemos este motivo como un *locus* simbólico, ya que el edificio en ruinas es la fachada falsa que esconde el edificio del ministerio. Aquí, por tanto, no simboliza ninguna destrucción, sino que esconde algo en su interior el mayor secreto nacional.

Thrones. La presencia de alguna construcción en ruinas es símbolo de la destrucción que ha habido a su paso, y es uno de los *locus* recurrentes a lo largo de la historia:

“La ruina es una imagen y una idea que se ha mantenido incólume a lo largo de la cultura de Occidente. La Biblia y la literatura clásica nos describen, en innumerables ocasiones, la destrucción y la ruina de ciudades como Nínive, Gomorra, Sodoma, Babilonia, Tebas, Troya, Cartago, Persépolis, Micenas y tantas otras, que sucumben a la ira de Dios y de los hombres y a las fuerzas de la naturaleza (Mari, 2016: 215).”

En el caso de *Breaking Bad*, su casa se encuentra en ruinas después de que la familia se viera obligada a abandonarla tras descubrirse la identidad de Walter White, y dentro hay incluso pintadas con el nombre de su alter ego. Es el símbolo de la caída de Walter y de cómo su ambición desmesurada de poder ha acabado con su familia. Y también indica la podredumbre interior que habita en el lugar del sueño americano. En *Game of Thrones*, la escena final con la Fortaleza Roja destrozada por el ataque de Daenerys, con el Trono de Hierro al aire libre, simboliza dicha destrucción a causa de su ambición desmesurada de poder.

Por último, el *locus* alegórico que aparece en más ocasiones es el **horizonte**, uno de los *locus* audiovisuales más importantes, utilizado en innumerables ocasiones, y que puede relacionarse con el infinito: “El horizonte y el infinito se necesitan, se vivifican mutuamente, son, podría decirse, las dos caras del inabarcable Ser (Argullol, 2016: 319).” El horizonte, en la series que hemos analizado, es una metáfora que simboliza el porvenir, ya sea conocido, como en el primer episodio de *El Ministerio del tiempo*, donde es el lugar de la aventura al que se dirige la patrulla, o como en el final del segundo episodio de *Boardwalk Empire*, donde se ven las tierras con las que hacer negocio, o desconocido, como se ve especialmente en el final de *Six Feet Under*, donde Claire conduce hasta el infinito por esa carretera que simboliza su vida.

5.3. *Loci* caracterizadores

Al igual que sucede con los motivos caracterizadores, los *loci* caracterizadores tienen mucho que ver con el género con el que tratamos, como la comisaria en *Dexter*, con la temática, como la morgue en *Six Feet Under* o con los personajes, como sucede en el piso de soltero de *Peep Show*.

6. PERSONAJES, FIGURAS Y FIGURAS MÍTICAS

Llegados al punto final, vamos a ver, por un lado, qué tipos de personajes y de héroes son los más recurrentes, cuáles son las figuras más importantes y sus conexiones con anteriores configuraciones del contenido, y recordaremos las figuras míticas más importantes que han aparecido en nuestro análisis.

6.1. Estatuto representativo de los personajes

No es ninguna sorpresa que el personaje tipo sea el que más aparezca en las series analizadas. Si la *Quality TV* aspira al realismo, la construcción de un personaje tipo en el que se aúnen distintas problemáticas a las que el ser humano se enfrenta, es esencial. Generalmente propio del drama, es en especial brillante la construcción de Don Draper, personaje de un drama clásico como *Mad Men*. Además, a nuestro juicio, son muy precisas las construcciones de Tony Soprano, Nucky Thompson y BoJack Horseman, este último un caballo que forma parte de una comedia (dramática) animada. De hecho, más allá del personaje tipo, encontramos una presencia minoritaria y similar del arquetipo, el estereotipo y el personaje singular. Cabe decir, que aquí estamos analizando solamente a los personajes protagonistas, si ampliáramos esto a los personajes que aparecen, podríamos ver como la caracterización estereotípica es muy común, no así la arquetípica. Incluso en un drama realista como *Mad Men*, con un personaje tipo trabajado al máximo detalle como Don Draper, los personajes secundarios son estereotipados a más no poder (la rubia tonta, la mujer chismosa, el mujeriego, etc.), y es algo que se puede observar en la mayoría de las series analizadas (*The Sopranos*, *Boardwalk Empire*, *Borgen*, etc.). Si hablamos de los protagonistas, los estereotipos los hallamos principalmente en las comedias: tanto la de *Veep*, como los de *Peep Show*, como dos de los protagonistas de *Entourage*. De hecho, *Veep* y *Peep Show* son las dos únicas series que podemos considerar como comedias puras, y en ambas los protagonistas son estereotipos.

Los arquetipos también los encontramos en series propias de la matriz genérica épica. Cabe decir, como hemos ido explicando a lo largo del análisis, que no son arquetipos tan planos y básicos como los que pueden representar personajes como Aquiles, pero sí que su construcción es básica y se basa en tres o cuatro aspectos reseñables. El más claro es el de Winters, el protagonista de *Band of Brothers*, un héroe líder y valeroso que encarna solo valores positivos y que, incluso en su único momento de debilidad, lo único que muestra es una humanidad que lo sitúa por encima del resto. En este drama bélico, la influencia de la matriz genérica épica es notable. En *El Ministerio*

del tiempo, la construcción arquetípica es la de Alonso, un valeroso soldado de los tercios que debe adaptarse a la vida contemporánea, pero cuya lealtad y valor llevará siempre por bandera; en *Penny Dreadful*, en cambio, el personaje de Vanesa, que en el primer capítulo es un arquetipo en esa lucha del bien contra el mal, se convierte luego en un personaje tipo; en *Game of Thrones*, Ned Stark, protagonista principal del primer episodio, es un personaje tipo que presenta rasgos de personaje tipo; también *Daredevil* es un personaje arquetípico pero que muestra trazos de personaje tipo.

Por último, hallamos también tres personajes singulares. Los tres casos son construcciones muy bien trabajadas, con algún que otro matiz, tan logradas o más que otros personajes tipo, pero tiene unas características tan singulares que encarnan esta tipología de personaje. Si bien creemos que los de Rust y Walter son personajes singulares de principio a fin, y a cuya construcción y desarrollo no podemos poner un pero, el de Dexter evoluciona de personaje singular a personaje tipo, y en el último episodio, tal y como señalamos en el análisis, muestra algunas contradicciones en su manera de actuar que hace que no consideremos al personaje a la altura de los otros dos.

Podemos concluir que el personaje tipo es el más recurrente en la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, así como que los personajes estereotípicos y arquetípicos son minoría y aparecen, respectivamente, en las series propias de la matriz genérica cómica y épica.

6.2. Estatuto heroico de los personajes

Tras la primera clasificación de los personajes, nos hemos basado también en el estatuto heroico del personaje propuesto por Frye en el que valoramos la percepción que tiene el espectador respecto al personaje protagonista comparándose consigo mismo. Si bien en el punto anterior el dominio del personaje tipo es abrumador, no lo es el del antihéroe, lo cual es justificable. El hecho de que haya un personaje completo y muy bien trabajado, lleno de matices, no quiere decir que el espectador lo vea igual que a él. Pensemos, por ejemplo, en Tony Soprano, un personaje tipo con el que el espectador siente una mezcla de entre repulsión y envidia. Más allá de que su comportamiento sea moralmente reprochable, lo que sí que está claro es que el espectador lo ve como un ser superior.

Una característica en la que hemos podido hallar una recurrencia es ver cómo un mismo personaje, según la faceta de su vida que desarrolle, encarna un tipo distinto de héroe, que es generalmente héroe líder y antihéroe. Es el caso de tres de los personajes

más famosos de la *Quality TV*: McNulty, Tony Soprano y Don Draper. En todos los casos, son personajes que en su trabajo los envidiamos, porque están muy por encima de la mayoría de nosotros, pero sus problemas personales hacen que en su vida cotidiana nos podamos identificar con ellos. También nos encontramos que la evolución de un personaje se haga patente en la identificación del espectador con él, lo cual se aprecia en Nucky Thompson, que pasa de ser el amo de la ciudad a ser alguien como cualquiera de nosotros que de repente tiene los mismos problemas y debe luchar por resolverlos igual que los demás.

En las series que surgen de la matriz genérica épica es donde más hallamos personajes que son héroes líderes. Es más, Daredevil y Daenerys Targaryen son los únicos que consideraríamos héroes maravillosos. Cabe decir que ninguno de los personajes que hemos hallado son héroes divinos. Por lo demás, las series que surgen de los arquetipos genéricos dramáticos y trágicos suelen ser una mezcla de héroes líderes y antihéroes, como hemos explicado anteriormente, ya sea en una evolución del personaje o en distintos aspectos de su vida. Los únicos personajes que consideramos antihéroes en todo momento son los protagonistas de *Six Feet Under* y *BoJack Horseman*, así como Tyrion Lannister. Personajes que sean únicamente héroes irónicos se encuentran solo en la comedia, y todos ellos son, además, personajes estereotipados. Son los protagonistas de *Peep Show* y Johnny, uno de los miembros del grupo de amigos de *Entourage*.

Una característica muy curiosa que hemos hallado, que no es muy común y que le da mucha riqueza al personaje, es ver cómo este puede ser a la vez héroe líder y héroe irónico. Es decir, el espectador lo mira por encima o por debajo, pero nunca de igual. Eso es algo que sucede en *Veep*, donde la protagonista es vicepresidenta del gobierno, con un enorme grupo de asesores que la sigue fielmente, pero a la vez mete la pata de una manera tan torpe que el público la siente inferior a ella. Este paso de héroe irónico a héroe líder es el que diferencia a Walter y a su alter ego Heisenberg, y es una de las claves que hace del personaje alguien memorable.

Aunque no forme parte del objeto de estudio de nuestra tesis, y por tanto no vamos a hacer más que señalarlo, el análisis de la tipología de los personajes protagonistas de las ficciones seleccionadas nos permite ver que hay una gran diferencia entre los protagonistas masculinos y las protagonistas femeninas.

6.3. Figuras

Las figuras que encontramos también son muchas y, al igual que hemos hecho con los motivos de acción, vamos a desarrollar brevemente aquellas que son las más recurrentes y las contextualizaremos respecto a los distintos aspectos de la configuración de la *inventio* narrativa que ya hemos visto. Eso significa que aquellas que aparezcan esporádicamente no las vamos a nombrar aquí, ya que ya han sido desarrolladas anteriormente.

Si la identidad es la mayor problemática sobre la que reflexiona la *Quality TV* contemporánea no resulta raro decir que la figura más recurrente es la del **doble**, la cual la encontramos de tres maneras distintas. Hablamos de una de las figuras más recurrentes en la literatura occidental, especialmente en el género fantástico (Brunel, 1988: 343), lo que luego se trasladaría al cine y a las ficciones seriadas. Tal como señala Gubern, fue la obra de Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*, la que constituyó la formulación más memorable de esta figura, a causa de las implicaciones morales que contenía (Gubern, 2002: 244), si bien su presencia puede encontrarse ya en antiguas leyendas nórdicas y germánicas (Brunel, 1988: 344), y lo formula por primera vez Plauto en una obra estrenada el año 206 a.C. en la que se encuentran dos gemelos idénticos separados de niños y que no se conocen, lo que da pie a situaciones cómicas⁴⁰⁶ (Frenzel, 1980: 97). En las series analizadas vemos como la figura del doble encuentra tres representaciones distintas: la del alter ego, la de las dos personalidades que chocan en un mismo cuerpo, y la del doble idéntico como parte de un fenómeno sobrenatural. Esta última será la menos importante. Es, por tanto, una figura importante que se encuentra principalmente en el fantástico, que se puede dar de distintas maneras, y que está relacionada, principalmente, con los temas de la dualidad interior y la lucha entre el bien y el mal.

El término latín alter ego fue una de las primeras formas de definir a la figura del doble (Brunel, 1988: 343), aunque no es más que una de las manifestaciones de esta. El alter ego se aleja de la personalidad múltiple que encarnan, por ejemplo, el Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, de la que hablaremos más adelante, en la que dos personalidades se muestran

⁴⁰⁶ Este esquema, en la que la figura del doble la representan dos gemelos la han seguido recreando comedias propias de la cultura de masas como *Tú a Londres y yo a California* (N. Meyers, 1998). En la literatura, el gemelo será la primera forma de la figura del doble, como sucederá también en *La comedia de las equivocaciones*, de Shakespeare o en *La Calandria*, comedia italiana escrita por Cardinal Bibbiena a principios del siglo XVI (Brunel, 1988: 348).

en conflicto. El alter ego es, literalmente, un yo alternativo, una personalidad totalmente diferente que una persona desarrolla al margen de la que se supone es la suya. En la cultura mediática, es propio del género de superhéroes, y el alter ego por antonomasia es el de Superman y Clark Kent, en la que un joven tímido, frustrado y con gafas se transforma en el salvador del mundo (Gubern, 2002: 288). Más allá del superhéroe presente en nuestro análisis, Daredevil, el más memorable que sin duda ha dado la *Quality TV* es el de Walter White y Heisenberg, el cual ya hemos explorado en detalle en nuestro análisis.

La segunda manifestación que encontramos del doble es en el que se produce una dualidad interior dentro del personaje, y en el que dos naturalezas entran en conflicto, creando un grave problema de personalidad en el personaje. A diferencia del punto anterior, donde los personajes voluntariamente se crean una personalidad alternativa, aquí hay dos personalidades dentro de un mismo personaje, lo que es causante de su gran conflicto. Este tipo de recreación se hizo muy popular en el siglo XIX, en una reflexión sobre los aspectos patológicos de la personalidad múltiple y que, generalmente, confrontaba al yo deseado con el yo verdadero, que era el que imponía la sociedad (Brunel, 1988: 365). Aquí, nos encontramos a otra vez a Dexter y Vanessa Ives, donde su lucha interior es parte de algo más grande, de la lucha entre el bien y el mal, pero también en otro personaje de *Penny Dreadful*, Ethan, que es un hombre lobo, otra de las figuras que siguen la línea que marcó Stevenson.

Por último, nos encontramos lo que se considera un doble sobrenatural, donde dos figuras idénticas se encuentran y que, por tanto, será propio del fantástico. Eso es algo que vemos en *El Ministerio del tiempo*, donde hay personajes que se encuentran a ellos mismos tras viajar por el tiempo, y también en *Penny Dreadful*, donde el diablo toma la forma de un muñeco idéntico a Vanessa, con su misma voz, para intentar comprar su alma.

Otra de las figuras más recurrentes, relacionada con el motivo de la traición, es la del **traidor**. El traidor bien puede ser el que revela un secreto, de una manera más simple, o bien quien “se aparta de una persona o cosa a la que se ha obligado, sin entregársela a un tercero, sino que la engaña por su propia cuenta, influye en ella en su perjuicio y hace fracasar sus planes (Frenzel, 1980: 360).” Los traidores que encontramos en nuestro análisis están todos en este segundo grupo. En el traidor es clave su capacidad de simulación:

“Disimula sus verdaderas intenciones frente a aquellos a los que traiciona, procede con doblez, lleva una máscara. Para despertar la confianza de su víctima desprevenida tiene que aparentar honradez, buena voluntad fidelidad y buenas voluntades parecidas, tiene, pues, que conocer estas cualidades. Es capaz de captar el carácter y las intenciones de los hombres a los que traiciona, así como aquellos para quienes traiciona, y de explotar sus debilidades. A diferencia del criminal pasional, posee conscientemente la intención dolosa de hacer el mal (Frenzel, 1980: 360).”

Los traidores que intentan acabar con Nucky se acercan mucho a la figura clásica, muy propia del género negro, que también está en *The Sopranos* y en *The Wire*, y es muy característica la manera en que *Peep Show* se trata. De hecho, la gran clave del éxito de esta comedia social está en la mezcla del tema de la fraternidad con la figura del traidor. Su presencia también se halla de manera recurrente en *Game of Thrones*.

Hay una figura que encontramos que está directamente relacionada con el sueño americano, la del *self-made man*, que podría traducirse como el hombre hecho a sí mismo. Es muy importante en esta figura las personas reales para su asentamiento. Más allá de las historias de Horatio Alger, recordamos que la figura se inspira en Benjamin Franklin, y se empieza a popularizar con Andrew Carnegie, “que llegó a América de niño como inmigrante, se abrió camino hasta la cima de la presidencia de American Steel y vendió sus acciones por 400 millones de dólares. Escribió un libro llamado *Road to Success* y dio conferencias por todo el país sobre cómo triunfar (May, 1991: 109).” La idea principal es esa, la de alguien que de la nada, gracias a las oportunidades que ofrece el sistema capitalista estadounidense, a basa de mucho esfuerzo, puede convertirse en millonario. Con el personaje de Gatsby ya se empieza a criticar todo lo que conlleva ese ascenso social, y es algo que es lo que nos encontramos en la *Quality TV*. Recordamos la visión que ofrece *The Wire* del tema del sueño americano, pero aquí en lo que nos vamos a fijar es en lo que sucede con los *self-made man*. La única serie que nos ofrece una visión positiva de la figura es *Entourage*, con el personaje de Eric que, casualmente, es el único que ha necesitado un poco de ayuda para conseguir prosperar, ya que lo hace gracias a ser el mejor amigo de una estrella de Hollywood. Aun así, la serie nos muestra como el trabajo duro y las ideas dan resultado, y es lo que más se acerca a la visión clásica del mito. Sin embargo, el resto de las series ofrece una visión que va mucho más allá de la de Fitzgerald. En primer lugar, todos los *self-made man* lo son gracias a corromperse o a cometer actividades ilegales, lo que al final acaba pasando factura, lo que le pasa, principalmente, a Walter White, el gran ejemplo de *self-made man* de la *Quality TV*.

Dicha figura, por tanto, está unida a los temas del sueño americano, del ascenso y la caída y de la ambición desmesurada de poder.

Una característica común que hemos hallado en las series analizadas es como las ficciones se ocupan de los padres. Tanto la figura de **la madre bienhechora** propuesta por Bou, como la tradicional del **padre de familia**, son deformadas por unas historias donde el conflicto entre padres e hijos está a la orden del día (Tous Rovirosa, 2013: 43). Así, la figura arquetípica de la madre bienhechora vista casi como una diosa, la Gran Madre de la que hablaba Jung, que la retrataba como “l’autoritat màgica, la saviesa, l’alçada espiritual que està més enllà de l’enteniment; la bondat, la protecció sustentadora, dispensadora de creixement, fertilitat i aliment; recer de la transformació màgica, del reinaxement... (Bou, 2004: 91)”, aparece aquí solamente en *Dexter* con el personaje de Rita⁴⁰⁷, que acabará asesinada de manera salvaje, lo que podría considerarse una metáfora de lo que estas ficciones hacen con el arquetipo, así como con Catelyn Stark. En el resto de las series estas madres casi divinas han desaparecido, ahora están en conflicto con sus hijos, miran para otro lado ante las actividades delictivas de sus esposos si les permite mantener su alto nivel de vida e, incluso, plantean su asesinato, como Livia Soprano. En cuanto al padre de familia como provisor de todo lo que la familia necesita y que se dedica a cuidarla, más allá de Ned Stark, es llamativo que el más parecido a tal sea Tony Soprano, que pese a tener múltiples amantes pasa el día en su casa y se preocupa de sus hijos. Resulta llamativo también, que el otro gran padre de familia tradicional muera en la primera escena, como le sucede a Nathaniel Fisher. En el resto de los casos, estos se convierten en **padres ausentes**, con el ejemplo más claro de Don Draper e incluso Walter White, que se va alejando de su familia progresivamente. Recordamos aquí la particularidad de *Borgen*, que invierte los papeles de estas figuras otorgando el papel de madre bienhechora al marido de Birgitte y el de padre ausente a ella. Ambas figuras podemos encontrarlas en cualquier narración.

Con relación a la figura de la madre bienhechora, queremos destacar una figura que hemos hallado en tres series distintas y que hemos decidido bautizar como **la esposa ciega**, basándonos en las palabras de Vince Gilligan, creador de *Breaking Bad*, hablando sobre Skyler. Además de esta, podemos hablar de Carmela, en *The Sopranos* y de Margaret, en *Boardwalk Empire*. Se trata de la esposa que es consciente de las

⁴⁰⁷ Aunque tiene una importancia mucho menor, también la encontramos en la madre de Vince y Johnny en el segundo episodio analizado de *Entourage*.

ilegalidades que su marido comete para ganarse la vida, pero que miran para otro lado siempre y cuando eso les beneficie a ellas y a su familia, y se crean también moralmente superiores (con la excepción de Margaret, tal y como señalábamos). Dicha figura, por cierto, recuerda mucho a la hermana de Felipe II, la Infanta Cristina, y a aquellas famosas declaraciones ante un juez donde no le constaban ninguna de las actividades de su esposo.

Siguiendo con los problemas familiares que retrata la *Quality TV*, podemos ver como las infidelidades están a la orden del día. Algo que, por otra parte, ha sucedido siempre a lo largo de la historia: no hay más que recordar los problemas de alcoba entre Zeus y Hera por los escarceos amorosos del primero. Cabe decir, que en las obras de Frenzel y Seigneuret estas figuras están conceptuadas de manera un tanto machistas, ya que los autores se basan en historias clásicas basadas en una sociedad heteropatriarcal que se preciaba de serlo. Así pues, las infieles eran ellas y los cornudos ellos. Aquí, aunque nos basamos en las figuras que ellos proponen, ambas son aplicables a ambos géneros. Así pues, encontramos **infieles**⁴⁰⁸, **cornudos** y **amantes** en muchas de las ficciones analizadas y, cabe decir que, generalmente, los infieles son ellos, y las cornudas y las amantes ellas. Donde más se ve esto es en *Mad Men*, donde Don Draper tiene dos amantes distintas y donde su esposa es una cornuda en toda regla, así como en *The Sopranos*, donde se repite el esquema entre Tony y Carmela.

Una figura de aparición reciente⁴⁰⁹ que en la actualidad es una de las más importantes en la cultura mediática es la del **detective**, que generalmente encontramos en el género negro y en el drama policíaco. Aquí, además, la encontramos en *Dexter*, una serie sobre asesinos en serie, que podría considerarse, en parte, como drama policíaco. La aparición del detective fue, en parte, producto de la industrialización de los siglos XVIII y XIX:

“As masses of people began to move from country villages to big cities to be nearer mills and factories, the old informal police system of night watchmen and part-time constables personally acquainted with a small, stable population of neighbours and friends began to fail. Instead, what the larger, more mobile, and increasingly anonymous crowds of industrial Europe now required for the control of crime was a trained and expert corps of professional police (Seigneuret, 1988: 372 – 373).”

⁴⁰⁸ Guarda relación con la figura del Don Juan, que encarna, especialmente, Don Draper, aunque también Vince en *Entourage*, aunque en su caso, sin tener pareja.

⁴⁰⁹ Hay quien interpreta que el primer detective fue Edipo en *Edipo Rey* (Seigneuret, 1988: 372).

El primer gran detective que dio la literatura, precursor de Sherlock Holmes, fue Auguste Dupin, creado por Edgar Allan Poe y que apareció en *Los crímenes de la calle Morgue*, a mediados del siglo XIX (Seigneuret, 1988: 376). Más allá del detective de Conan Doyle, se haría especialmente popular en la novela policíaca de finales del siglo XIX y principios del XX, con autores como Agatha Christie, y en la década de los treinta del siglo pasado, en el género negro estadounidense, pasaremos a encontrar a un detective atormentado, que es el que nos encontramos aquí en *True Detective* y en *The Wire*.

Hay otras dos figuras que encontramos casi siempre unidas, y que son la del **mártir y el tirano**. Originalmente, ser mártir tenía una concepción religiosa, y el martirio significaba la consumación de una vida de fe, como la de Jesucristo (Frenzel, 1980: 204), que solía acabar en una muerte por la causa. Además de Jesucristo, la gran mártir fue Antígona, en su lucha contra Creonte (Balló; Pérez, 1995: 105). La presencia de un héroe o una heroína que se enfrenta a un tirano que cuenta con todo el poder, lo que simboliza también el mito de David y Goliat, se ha ido repitiendo a lo largo de la historia. En historias contemporáneas, donde la tiranía en Occidente no es habitual, esta ha sido sustituida por un ejército de abogados, como puede en la película *Erin Brockovich* (S. Sodenbergh, 2000), basada en un caso real. En las series analizadas, lo que más se acerca a la concepción clásica es lo que nos encontramos en *El Ministerio del tiempo* entre Amelia y Felipe II en el segundo capítulo analizado, así como la relación entre Winters y Sobel en el primer episodio de *Band of Brothers* y la de Daredevil y Fisk en *Daredevil*. Recordamos que en *Borgen* se juega con la figura del mártir viendo cómo los medios de comunicación transforman al líder de un partido populista de derechas en un mártir.

Hemos hallado a un gran grupo de figuras que podemos unir bajo un mismo paraguas. Aunque aparecen en distintas ficciones, son más propias de las matrices genéricas dramáticas y trágicas, y donde mayor presencia tienen es en el género negro: hablamos del **infiltrado**⁴¹⁰, que encontramos en *The Wire* y *True Detective*; **el cabeza de turco**, en *The Wire* y también en *Veep*⁴¹¹; **el soplón**, que vemos en *The Wire*; **el estafador** de *The Sopranos*; así como el traidor, la más importante de todas, de la que ya hemos

⁴¹⁰ La única obra de Martin Scorsese ganadora de un Óscar a la mejor película ha sido *The Departed* (M. Scorsese, 2006), que se construye con varios personajes que encarnan la figura del infiltrado.

⁴¹¹ La situación en la que el personaje de Gary se convierte en un cabeza de turco, con una investigación del FBI pendiente y tras la traición de Selina no es más que una parodia de una trama que podría ser propia del drama policíaco.

hablado, y que aparece en *The Sopranos*, *The Wire* y *Boardwalk Empire*, así como en *Borgen* y *El Ministerio del tiempo*, y en *Veep* y *Peep Show* en clave paródica.

Encontramos otro gran grupo de figuras a los que también podemos poner bajo el mismo paraguas, y que en su caso serán distintas encarnaciones del mal. A todos ellos los podríamos considerar intrusos malignos, y hablamos del diablo, el monstruo y el asesino en serie. **El intruso maligno** es aquel que aparece en una comunidad más o menos placida hasta el momento, y cuya presencia hace que una parte importante de la comunidad esté en peligro (Balló; Pérez, 1995: 75). A partir de esta descripción, podemos ver que los tres tipos de intrusos malignos que aparecen en nuestras ficciones son los que hemos visto anteriormente. En primer lugar, **los asesinos en serie** que hallamos en *Dexter*, cuya característica principal es que el protagonista es otro asesino en serie que intenta acabar con ellos. Recordamos que en *The Wire* aparece un asesino en serie inventado por McNulty y la prensa para que cundiera el pánico entre la población y poder financiar su programa de escuchas. Tal como dijimos en el análisis de *Dexter*, el asesino en serie es una de las figuras contemporáneas que más presencia tiene en la edad de oro de la *Quality TV*, y tiene mucho que ver con esa fascinación con los personajes oscuros. En segundo lugar, cuando la presencia del mal es como un tentáculo que se expande por toda la ciudad, y dispone de todos los recursos a su abasto para promoverlo, nos encontramos ante una presencia diabólica y, por tanto, el personaje encarna la figura del **diablo**, como sucede de manera muy explícita en *Penny Dreadful*, ya que se trata literalmente del diablo, y en *Daredevil*, donde la presentación de William Fisk en el primer capítulo, omnipresente pero sin entrar en plano más que con una voz tenebrosa, lo convierten en tal. Por último, cuando esa presencia maligna actúa de forma que puede parecer sobrenatural, y además las características físicas del personaje sean grotescas, nos encontramos ante un **monstruo**, al cual conectamos con el ogro del cuento popular, un personaje que aterrorizaba a los niños procedente de los rincones más oscuros del infierno, lo que hace de él un doble folclórico del diablo (Brunel, 1988: 913). En *True Detective*, aunque el monstruo resulte al final ser humano, su construcción se inspira en la obra de Lovecraft y hasta el último minuto da la sensación de ser un ser sobrenatural. En *Penny Dreadful*, en cambio, se reflexiona sobre esta figura presentando a un personaje monstruoso como es Mr. Clare, el primer ser al que Frankenstein le devolvió la vida, que resulta ser más bondadoso y humano que todos los seres humanos presentes en la serie.

Hay una figura que encontramos únicamente en series que surgen de la matriz genérica cómica, aunque sí que es cierto que en *Six Feet Under* su presencia se acerca

más al drama que a la comedia. Hablamos del **eterno adolescente**, una figura que deviene universal con el personaje de Peter Pan, que aparecerá por primera vez a principios del siglo XX, y cuya presencia da lugar generalmente a situaciones cómicas, tal como sucede con Jez en *Peep Show*, Johnny en *Entourage* y Mr. Peannutbutter en *BoJack Horseman*. Nate, en cambio, se presenta como un eterno adolescente cuya falta de expectativas vitales le causan una profunda inquietud, y es uno de los motivos principales que causan su búsqueda interior.

Si bien en el estatuto heroico del personaje había bastantes héroes líderes, esto no quiere decir que todos ellos encarnen la figura del **líder** como tal. Tiene que haber una voluntad e identificación de líderes como tal para considerarse así, lo cual sucede únicamente con Winters en *Band of Brothers*, y con los dos personajes femeninos que protagonizan las series políticas analizadas, Birgitte en *Borgen* y Selina en *Veep*. Son personajes, por tanto, que lidera un grupo o movimiento, normalmente político o militar, y que lo guía hacia un objetivo (Seigneuret, 1988: 733). En *Veep*, siguiendo la línea de las comedias, se ofrece una versión paródica de la figura.

El genio loco es otra de las figuras clásicas que aparece de nuevo en nuestro análisis, y que encarna de manera muy destacada Walter White. Además, la presencia del Dr. Frankenstein, quizás el genio loco más famoso que ha habido en la historia hace que la figura sea muy clara en *Penny Dreadful*. Se trata de una de las figuras recurrentes que encuentra Anna Tous, y que:

“Simbolitza el dret a ser diferent i comportar-se de manera diferent, prescindint de l’estatu quo o anant explícitament en contra de l’ordre establert(...). Les principals característiques de la figura del geni boig en la seva representació televisiva són la genialitat, l’excentricitat, les mancances socials, les mancances físiques, la drogadicció (...). L’amoralitat està intrínscament relacionada amb allò que els diferencia com a arquetipus: l’obsessió per la feina, el progrés científic i la manca d’interés total i absolut per les interferències socials en el seu camí. Allò primordial en la seva vida és la ciència (Tous-Rovirosa, 2013: 13 – 14).”

Tanto Frankenstein como Walter son dos personajes amorales, obsesionados por su labor. También suele ser una figura propia del fantástico, como es el caso de *Penny Dreadful*, si bien el genio loco más famoso de la historia no fue un científico, sino Don Quijote, personaje mítico en el que se inspira, tal y como hemos visto, Walter White, por lo que también puede aparecer en series más allá del fantástico como *Breaking Bad*.

Por lo que hace a un par de figuras que podemos relacionar con la psicología. En primer lugar, *Dexter* y *BoJack Horseman* son personajes **narcisistas**, muy preocupados

por admirar su obra. En el caso del caballo, recordamos que la construcción del personaje se basa en un narcisismo enfrentado con el odio a su persona, lo que es fuente de todos sus conflictos y de su lucha por aceptarse a sí mismo. En el caso de Dexter, el narcisismo es propio del de todos los asesinos en serie. Dicha figura, y dicha patología, se basa en el mito de Narciso, donde el joven muere enamorado de su reflejo (Brunel, 1988: 867). El segundo es **el nihilista**, figura que encarna principalmente Rust Cohle, pero también Don Draper que, aunque encuentra a su primer gran antecedente literario en Hamlet no se formula como tal hasta las teorías nietzscheanas, donde se cree en un universo en el que nada tiene valor ni vale la pena, y donde todo se basa en la negación y en el escepticismo (Seigneuret, 1988: 899).

Por último, debemos nombrar una de las figuras clave en el viaje del héroe, la del **mentor**, que aquí es primordial, tal y como hemos explicado, en *Dexter*, ya que Harry le ofrece un código a Dexter para poder hacer su vida dando rienda suelta a su instinto asesino, y que será el causante de todas sus dudas internas, y que también encarna Mike en el segundo episodio de *Breaking Bad* y Nucky, que matará al que es su discípulo en *Bordwalk Empire*.

Podemos ver, por tanto, como muchas de estas figuras guardan relación con una matriz genérica en concreto, con el ejemplo más claro del eterno adolescente en la comedia; como muchas de ellas están relacionadas con un tema o un motivo, como el doble con la dualidad interior o el traidor con la traición; y como la comedia, al igual que hace con los temas, los motivos y los argumentos, trata a estas figuras de manera paródica.

6.4. Personajes míticos

Obviamente, los personajes míticos de los que encontramos algún tipo de reminiscencia no son tantos como las figuras, y su presencia tampoco es tan evidente. Las relaciones entre estos personajes míticos y los de las ficciones seriadas ya están hechas en los análisis anteriores, por lo que simplemente vamos a ver cuáles han sido los personajes míticos que hemos hallado.

Hay tres personajes míticos que encontramos en dos ocasiones. Los dos primeros, son una pareja, **Don Quijote y Sancho Panza**, que representan Walter y Jesse en *Breaking Bad* y Jez y Mark en *Peep Show*, tal y como explicamos en el análisis. Hablamos, en el caso del primero, de uno de los personajes más importantes de la literatura universal, y de la mayor aportación española al imaginario colectivo de

Occidente, que ha obsesionado a cineastas como Orson Welles o Terry Gilliam, y que es la mejor aportación, como hemos explicado antes, a la figura del genio loco. Sancho Panza, por su parte, es el contrapunto de cordura sin brillo, así como amigo leal que lo conecta, o lo intenta, con la realidad. Aunque la obra de Cervantes es una gran parodia, la relación de los personajes de *Peep Show* puede considerarse una parodia de la misma. La tercera es **Lady Macbeth**, que la vemos en la esposa de Fisk, así como en Livia, que inocula el veneno del odio en su esposo. Como ya he comentado, en mi Trabajo Final de Máster expuse como Lady Macbeth influencia a varios personajes de la *Quality TV*.

Por lo demás, el resto de los personajes míticos que encontramos son **Antígona** (Amelia en *El Ministerio del tiempo*), **Medea** (Livia, que es una mezcla de Lady Macbeth y Medea, en *The Sopranos*), **Teseo y Ariadna** (Tony y la Dra. Melfi, en *The Sopranos*), **Julio César** (Nucky en *Boardwalk Empire*), **Orestes** (Tommy Darmody en *Boardwalk Empire*), **Fausto** (Walter en *Breaking Bad*), **Ulises** (Don Draper, en el primer episodio de *Breaking Bad* que recrea su particular odisea), **Sherlock Holmes** (Rust Cohle en *True Detective*) y Dorian Grey (Jez en *Peep Show*). Además, en *Penny Dreadful* aparecen nuevas versiones literales de los personajes de **Drácula** y **Frankenstein** y, también de pasada, de **Dorian Grey** y el **Dr. Jeekyll y Mr. Hyde**.

VII

CONCLUSIONES

Tras un largo recorrido, llega el momento de echar la vista atrás y recapitular lo hecho: primero, hemos explorado el concepto de *Quality TV*; a continuación hemos realizado una propuesta taxonómica de los géneros propios de la edad de oro de las ficciones seriadas basándonos en la teoría de los géneros literarios y cinematográficos; posteriormente, tras saber más de la literatura comparada y de la tematología, hemos realizado una propuesta teórica en la que glosábamos los distintos elementos de la configuración de la *inventio* narrativa, y de la cual hemos realizado una ficha de análisis para diseccionar la *inventio* de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, en un análisis de tres capítulos de dieciocho ficciones que pretenden ser una muestra lo más heterogénea posible del fenómeno; por último, hemos puesto en común los resultados obtenidos para señalar los que son los elementos más destacados de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas.

Para finalizar este trabajo, vamos a retornar a la introducción, donde planteábamos unos objetivos y unas preguntas de investigación, y vamos a extraer las conclusiones de la tesis.

1. La *Quality TV* es un fenómeno propio de la ficción televisiva de los ochenta en Estados Unidos, que explota a final del siglo pasado con la apuesta de HBO por producir series de calidad, y que llega también a Europa. En la actualidad, este tipo de ficción de calidad tan poco común en el siglo XX es muy habitual. Las ficciones seriadas propias de la *Quality TV* contemporáneas tienen como característica principal la hibridación genérica, su alta aspiración estética, la importancia de un guion de inspiración literaria, en el cual, la figura del autor (guionista-creador o *showrunner*) es clave y con implicaciones sociales. Además, en general, hablamos de series con un reparto coral, complejas, con una trama que se desarrolla a lo largo de varias temporadas, incluso en las comedias, y que son aclamadas por la crítica y que, además, cuentan con antihéroes que conectan fuertemente con el espectador como protagonistas.
2. El hecho de que en la actualidad muchas de estas ficciones puedan verse en distintos aparatos de reproducción y sean producidas y emitidas por distintos medios al margen de las cadenas de televisión hace que el término “serie de televisión” quede obsoleto y debamos hablar de “ficciones seriadas”.
3. Ha quedado demostrado que esta época de esplendor que vivimos, fechada el 10 de enero de 1999 con el inicio de *The Sopranos*, no tiene comparación con ninguna otra. Las ficciones seriadas son en la actualidad, por diversos motivos sociales,

- culturales, económicos y tecnológicos, las narraciones más importantes que encontramos en la cultura mediática contemporánea, y llevan las últimas dos décadas moldeando el imaginario colectivo de nuestra época. Por estas razones, debemos considerar esta época como la “edad de oro de las ficciones seriadas”.
4. Al tener en cuenta a la hibridación genérica como característica principal de este tipo de ficciones, hemos realizado una propuesta taxonómica en la que señalamos los géneros, modalidades y submodalidades temáticas más importantes de la edad de oro de las ficciones seriadas. Estas surgen de las cuatro grandes matrices literarias que encontramos en toda narración audiovisual, y de la hibridación entre algunas de ellas. Si bien, como explicamos, es prácticamente imposible que una serie se adhiera a un único género, esta propuesta nos permite tener una visión panorámica del fenómeno y evitar la separación fácil y básica entre comedias y dramas.
 5. El estudio teórico que hemos realizado, teniendo en cuenta la difícil tarea que es teorizar sobre la configuración de la *inventio* narrativa, debido a las confusiones entre términos y a las distintas definiciones de los grandes especialistas tematólogos, distingue entre temas, motivos, argumentos, *loci* y personajes y figuras. Además, hemos realizado una breve aproximación a cada uno de estos aspectos señalando sus características principales. Creemos que este punto puede ser especialmente útil para futuras investigaciones que aborden una narración, sin importar su medio, desde una perspectiva tematológica.
 6. La ficha que hemos extraído a partir de la propuesta teórica de la que hemos hablado en el punto anterior puede ser una propuesta metodológica válida no solamente para analizar las ficciones seriadas, sino cualquier tipo de narración audiovisual.
 7. Tras fundamentar conceptual y metodológicamente el estudio de la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas, a partir de los elementos propios de la tematología, objetivo principal de nuestra tesis, hemos aplicado todo el marco teórico anterior observar cómo funciona está *inventio*:
 - a) En general, podemos concluir que los temas culturales más importantes que encontramos en la *inventio* narrativa de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas son los que giran en torno a la identidad: la búsqueda interior, la búsqueda colectiva y la dualidad interior.

- b) Los temas no culturales más importantes que hemos hallado giran en torno al rol de la mujer, a la influencia de los medios de comunicación en la sociedad y al funcionamiento del capitalismo en la actualidad. En general, la visión que se ofrece es muy crítica.
- c) En ocasiones, hay una coincidencia entre los ingredientes que surgen de cada uno de los aspectos de la configuración de la *inventio* narrativa. Por ejemplo, la dualidad interior está unida con el motivo alegórico de la luz/oscuridad, con el *locus* alegórico de la noche y con la figura del doble.
- d) Aunque la hibridación está muy presente, sí que encontramos que hay ingredientes temáticos más propios de una matriz genérica que de otra. Por ejemplo, la lucha del bien contra el mal se encuentra más en la matriz genérica épica, la búsqueda personal más en la matriz genérica dramática y la ambición desmesurada de poder más en la matriz genérica trágica.
- e) La manera en la que las ficciones analizadas tratan los distintos ingredientes que surgen de las configuraciones del contenido son tres: una recreación fiel a la original (el ascenso y la caída en *Breaking Bad*); una adaptación libre, pero de manera seria (la figura del asesino en serie en *Dexter*); o una revisión en clave paródica (el tema de la fraternidad en *Peep Show*). En general, esto último lo encontramos en las comedias. Este esquema lo encontramos especialmente en los argumentos.
- f) Los motivos simbólicos más importantes son aquellos que tienen que ver con los elementos naturales: la tierra, el agua y el fuego, así como el árbol, ligado con todos.
- g) El motivo alegórico más importante es el de la dualidad luz/oscuridad.
- h) Los *leitmotiv* no son habituales. Solo encontramos dos que sean recurrentes a lo largo de una serie y dos que sean capitulares.
- i) En general, lo común es encontrar un arco argumental que se desarrolle a lo largo de toda la narración y que se combina con otros capitulares o que duren unos capítulos. Las ficciones en las que el arco argumental capitular son más importantes son minoría.
- j) Queda demostrado también que las ficciones seriadas de la *Quality TV* en la edad de oro de las ficciones seriadas se tejen con múltiples líneas argumentales. *Game of Thrones* es el mejor ejemplo de ello.

- k) Los *loci* simbólicos tienen una importancia mucho mayor que los alegóricos.
 - l) El personaje tipo es el que más presencia tiene en las ficciones analizadas. Tanto el arquetipo, que aparece en ficciones que surgen de la matriz genérica épica, como el estereotipo, que aparece en ficciones que surgen de la matriz genérica cómica, son minoritarios. No es raro encontrar personajes arquetípicos con rasgos de personaje tipo, o personajes que evolucionan, como Dexter.
 - m) Aunque es una tipología de personaje poco habitual, también hallamos personajes singulares, como son Dexter Morgan, Walter White y Rust Cohle.
 - n) Es común hallar personajes que encarnen distintos héroes según la tipología de Frye, lo que tiene mucho que ver con las distintas facetas de cada personaje. Así, personajes como Selina en *Veep* pueden ser un héroe líder y un héroe irónico.
 - o) Los dos héroes maravillosos que hallamos los encontramos en series propias de la matriz genérica épica, y los que son únicamente héroes irónicos en series propia de la matriz genérica cómica.
 - p) Aparecen numerosas figuras, y muchas de ellas guardan relación directa con temas o motivos: el doble y la dualidad interior; el traidor y la traición; los cornudos, los amantes y los infieles y el honor conyugal herido; el *self-made men* y el sueño americano.
 - q) Los personajes míticos están presentes en varias de las ficciones. Sin embargo, no existe una recurrencia suficiente como para señalar a alguno que destaque por encima del resto, ni para ligarlos a alguna matriz genérica en concreto.
8. Finalmente, tal y como hemos demostrado con los análisis de las dieciocho ficciones, por si quedaba alguna duda, la tematología es una disciplina de carácter *intermediática*.

IX
BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, J. M. (1992). *Les textes: types et prototypes*. París: Nathan Université.
- ALÉS FERNÁNDEZ, R. (2017). “La construcción del estereotipo de la “América profunda” y su vigencia en la actualidad: El caso de True Detective”. *Revista Latente*. Núm. 15, 2017. Págs. 45 – 70.
- ALTMAN, R. (1999). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- ARGULLOL, R. (2016). “El horizonte” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- AUERBACH, E. (1946). *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- AUMONT, J. (2016). “El grito” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BAJTIN, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Ed., 2003.
- (1988). *Epic and Novel: toward a Methodology for the Study of the Novel* en HOFFMAN, M.; MURPHY, P. (Ed.) (1988). *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press.
- BALLÓ, J. (2000). *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BALLÓ, J; BERGALA, A. (Ed.) (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BALLÓ, J. PÉREZ, X (1995). *La llavor immortal. Els arguments universals al cinema*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- (2005). *Jo ja he estat aquí: Ficcions de la repetició*. Barcelona: Empúries.
- (2015). *El món, un escenari: Shakespeare: el guionista invisible*. Barcelona: Anagrama.
- BARTHES, R. (1968). *La muerte del autor*. [Recurso online: <https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>]

- BASSA, J.; FREIXES, R. (1993). *El cine de ciencia ficción: una aproximación*. Barcelona: Paidós, 1997. 1ª reimpresión.
- BENAVENTE, F. (2016). “Ante la tumba” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- BIEDERMANN, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- BOMPIANI (1968). *Diccionario literario*. Barcelona: Montaner y Simón.
- BOOKER, C. (2004). *The Seven Basic Plots: Why we tell stories*. London: Continuum.
- BORNAY, E. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- BOU, N. (2004). *Deesses i tombes: Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Proa.
- (2016). “La cama” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- BOWRA, C. M. (1952). *Heroic Poetry*. Hong Kong: Macmillan Press, 1978.
- BRUNEL, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Montecarlo: Le Rocher.
- BUONANNO, M. (1999). *El drama televisivo: Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- CABEZUELO LORENZO, F.; GONZÁLEZ OÑATE, C.; FANJUL PEYRÓ, C. (2013). “Los paisajes del sueño americano: Escenografía de Mad Men”. *Revista de la SEECI*. Núm. 32. Pág. 1 – 11.
- CALABRESE, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós.
- (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CAMPBELL, J. (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1988). *El poder del mito: Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers*. Barcelona: Emecé Editores, 1991. Colección Reflexiones.
- CAÑEQUE, C.; GRAU, M. (1993). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino.

- CARDONA, R.; ZAHAREAS, A. N. (1982). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Ed. Castalia.
- CARDWELL, S. (2007). “Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgment” en MCCABE, J.; AKASS, K. (Ed.) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London; New York: I.B. Tauris
- CARRIÓN, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- (2015). “La mirada masculina y la mujer moderna: De Mad Men a Masters of Sex” en VV.AA. *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid: Errata Naturae.
- CARRIÓN DOMÍNGUEZ, A. (2015). *Las sombras de Lady Macbeth: Análisis temático sobre la influencia de Lady Macbeth en la ficción televisiva moderna*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona [recurso electrónico].
- CARROL, N. (2009). “Tony Soprano y nuestra fantasía por el diablo” en VV.AA. *Los Soprano Forever: Antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae
- CASAS, Q. (2016). “El duelo” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2005). *Prime Time: Las mejores series de TV americanas. De CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones
- (2009). “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana.” *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Vol. 26. Págs. 7 - 31
- (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes
- CASSIRER, E. (1945). *Antropología filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica México, 1968. 5ª ed.
- CHARDIN, P. (1994). “Temática comparatista” en BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. et al. *Compendio de literatura comparada*. México D. F.: Siglo XXI.
- CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder.

CHILLÓN, A. (2000). “La urdimbre mitopoética de la cultura mediática”. *Anàlisi*. Núm. 24, pág. 121-159.

— (2011). Apuntes de la asignatura “Literatura i Mitjans de Comunicació” de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2015). Apuntes de la asignatura “Narrativas e imaginarios colectivos” del Máster en Medios Comunicación y Cultura. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2017). “El concepto de ‘facción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios”. *Cuadernos.info*. Núm. 40. Págs. 91 – 105.

CIGÜELA SOLA, J. (2016). “Hamsterdam como nomos en la ciudad: La nuda vida en el gueto” en CIGÜELA SOLA, J.; MARTÍNEZ LUCENA, J. (Ed.). *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas*. Barcelona: Ed. UOC.

CIGÜELA SOLA, J. MARTÍNEZ LUCENA, J. (Ed.). *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas*. Barcelona: Ed. UOC.

CIRLOT, J. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela, 2004. 8ª edición.

COOPER, J. C. (2000). *Diccionario de símbolos*. México D. F.: Gustavo Gili.

CREEBER, G. (Ed.) (2001). *Television Genre Book*. London: British Film Institute.

CRISTÓSOMO, R. (2015). “Mad (Wo)men: Las mujeres anhelantes de Mad Men” en VV.AA. *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid: Errata Naturae.

— (2016). “The Wire noir” en CIGÜELA SOLA, J. MARTÍNEZ LUCENA, J. (Ed.). *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas*. Barcelona: Ed. UOC.

CROWTHER, B. (1988). *Film Noir: reflections in a dark mirror*. London: Virgin Books, 1990.

CURTIUS, E. R. (1948). *Literatura europea y Edad Media latina*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1955. VOL. I.

— (1948). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. VOL. II.

- DE LA TORRE, T. (2016). *Historia de las series*. Barcelona: Roca Editorial.
- DE LOS RÍOS, I. (2009). “Mitología y desencanto: Una introducción a Tony Soprano” en VV.AA. *Los Soprano Forever: Antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae.
- (2013). “Adversus White: Tres objeciones de amor y una ovación desesperada” en COBO DURÁN, S.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.
- (2014). “Lovecraft en Luisiana” en DE LOS RÍOS, I.; HERNÁNDEZ, R. (Ed.). *True Detective: Antología de lecturas no obligatorias*. Madrid: Errata Naturae.
- DE LUCAS, G. (2016). “La caída de la lágrima” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- DIETERICH, G. (2007). *Diccionario del teatro*. Madrid: Alianza Editorial.
- DOMÍNGUEZ, M.; GARCÍA, L. (2010). “No es sólo ficción televisiva, no es sólo Historia, no es sólo moda: sólo es Mad Men” en VV.AA. (2010). *Guía de Mad Men: Reyes de la Avenida Madison*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- DUCH, LI. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder, 2002. 2ª edición.
- ECKERMANN, J. P. (2006). *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: El acantilado.
- ECO, U. (1988). “La innovación en el serial” en ECO, U. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- (1993). *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Ed. Lumen. 3ª Ed.
- EDGERTON, G. R. (2011). *Mad Men: Dream Come True TV*. London & New York: Tauris.
- ELIADE, M. (1963). *Aspects du mythe*. París: Gallimard.
- ENGSTROM, E. et al. (2016). *Mad Men and Working Women: Feminist Perspectives on Historical Power, Resistance and Otherness*. New York: Peter Lang.

- EVEN-ZOHAR, I. (1990). "Polysystem studies". *Poetics today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Durham: Duke University Press. Vol. 11, num. 1. Spring 1990.
- FERNÁNDEZ MORALES, M. (2010). "Ángeles demonios y todo lo contrario. Representación, relevancia y (posible) recepción de los personajes femeninos en Dexter" en TRAPERO LLOBERA, P (ed.): *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie*. Sevilla: Laertes.
- FERNÁNDEZ PICHEL, S. N. (2013). "Amado monstruo: Lo hermoso y monstruoso en Walter White" en COBO DURÁN, S.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.
- FISS, O. (1993). "¿Qué es el feminismo?" *Doxa: Cuadernos de filosofía del derecho*. Núm. 14, 1993. Págs. 319 – 336.
- FRENK, M. (1977). "El personaje singular: Un aspecto del teatro del siglo de oro". *Nueva revista de filología hispánica*. Vol. 26, núm. 2. Págs. 480 – 498.
- FRENZEL, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Ed. Gredos.
- (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Ed. Gredos.
- FRODON, J. M. (2016). "El libro" en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- FRYE, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Avila Editores, 1991. 2ª ed.
- FUGGLE, S. (2010). "Cortocircuitando el juego de poder. *The Wire* como crítica a las instituciones" en VV.AA. *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de televisión*. Madrid: Errata Naturae.
- GAGLIARDI, L. (2016). "El espejo de Pandora: identidad y monstruosidad en Penny Dreadful". *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*. Vol. IV, núm. 1 (primavera de 2016). Págs. 35- 56.
- GARCÍA, P. J.; RAYA BRAVO, I. (2013). "Antes del psicópata televisivo. Siguiendo la pista al asesino en serie en la historia del cine" en HERMIDA, A.; HERNÁNDEZ-

SANTAOLALLA, V. (Coord.) *Asesinos en serie(s): Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*. Madrid: Ed. Síntesis, 2015.

GARCIA BERRIO, A.; HUERTA CALVO, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

GARÍN, M. (2016). “La persecución” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GARRIDO, V.; ABARCA, N. (2013). “De la realidad a la ficción. Estudio del perfil psicopático del asesino en series televisivas” en HERMIDA, A.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Asesinos en serie(s): Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*. Ed. Síntesis, Madrid: 2015.

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GILLIGAN, V.; VANDERWERF, T. (2013). “Así hacemos Breaking Bad” en COBO DURÁN, S.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.

GNISCI, A. (et al.) (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Crítica.

GORDILLO, I. (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Ed. Síntesis.

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

GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.

GUILLERMO, F.; PACHECO, N. C.; SÁNCHEZ, O. A. (2015). “Six Feet Under o la muerte nuestra de cada día”. *ComHumanitas. Revista Científica de Comunicación*. Vol. 6, núm. 1. Págs. 112 – 132.

GUTIÉRREZ GEA, C. (2000). “Televisión y calidad: Perspectivas de investigación y criterios de calidad”. *ZER*. Vol. 5. Núm 9 (2000).

HEREDERO, C. F.; SANTAMARINA, A. (1996). *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

HERMIDA, A.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (2013) “Nuevos enfoques, nuevas miradas: El asesino televisivo como estrategia de persuasión narrativa” en HERMIDA,

- A.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Asesinos en serie(s): Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*. Madrid: Ed. Síntesis, 2015.
- HERNÁNDEZ PEREZ, E.; REVERT GOMIS, J. (2016). “Mad Men, Los Soprano y el American Way of Life: Historia del capital en dos tiempos”. *Área Abierta*. Vol. 16, n. 3. Págs. 17 – 31.
- HERNANDEZ-SANTOLALLA, V. (2013). “Sucumbiendo a la química del poder: Estrategias de persuasión en Breaking Bad” en COBO DURÁN, S.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.
- HIGHET, G. (1949). *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Vol. I.
- HODGART, M. (1969). *La Sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- HORNBY, N (2010). “David Simon entrevistado por Nick Hornby” en VV.AA. *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de televisión*. Madrid: Errata Naturae.
- HUERTA CALVO, J. (1982). “La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”. *Cuadernos de filología hispánica* 1. Págs. 143 – 158.
- HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York & London: Methuen.
- JAEGER, W. (1962). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ LOSANTOS, E.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1989). *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- JOYARD, O. (2003).” L’Âge d’or de la série américaine”. *Cahiers du Cinéma*. Núm. 581, págs. 12 – 13.
- JUNG, C.G. (1991). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- KALSO, R. (2018). *Leitmotiv*. Salem Press Encyclopedia. [Recurso electrónico].
- KAYSER, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1976. 4ª ed.

- KLOSTERMAN, C. (2013). “Malas decisiones: Por qué Breaking Bad gana a Mad Men, Los Soprano y The Wire” en COBO DURÁN, S.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid, Ed. Fundamentos.
- LOSILLA, C. (1993). *El cine de terror: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- LYNCH, E. (2000). *La televisión: El espejo del reino*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MARI, A. (2016). “La ruina” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- MARKUS, S. (2011). *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: Ed. UOC.
- MARTÍN BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MAY, R. (1991). *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1998. 2ª reimpresión.
- MCKENDRICK, M. (1989). *El teatro en España (1490 – 1970)*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Ed.
- MELGAR, L. T. (2003). *Historia de la televisión*. Madrid: Acento.
- MIGUEL, C. (1988). *La ciencia ficción: un agujero negro en el cine de género*. Vizcaya: Servicio de publicaciones Universidad del País Vasco.
- MILLS, B. (2008). “Paranoia, paranoia, everybody’s coming to get me: Peep Show, sitcom and the surveillance society”. *Screen*. Vol. 49. Issue 1. Spring 2008. Págs. 51 – 64.
- MIQUEL-BALDELLOU, M. (2008). “From boys to men in Edward Bulwer-Lytton’s Pelham and Horatio Alger’s ‘Struggling Upwards’: The dandy and the self-made man of the coming age. *Estudios Humanísticos. Filología*. Núm. 30, 2008. Págs. 401 – 412.
- MITTELL, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York & London: New York University Press.
- MOINE, R. (2008). *Cinema Genre*. Oxford: Blackwell.

- MONEGAL, A. (2016). “El ojo” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- MORRISON, G. (2011). *Supergods: héroes, mitos e historias del cómic*. Madrid: Turner Noema, 2012.
- MÚRUZABAL, A.; GRANDÍO, M. M. (2010). *La guerra como inspiración en la creación de series de televisión* en SALGADO LOSADA, A. (Ed.) (2010). *Creatividad en Televisión: Entretenimiento y Ficción*. Madrid: Ed. Fragua.
- NAVARRO, A. J. (Ed.) (2008). *El cine de ciencia ficción: explorando mitos*. Madrid: Valdemar.
- OLSON, S. (1987). “Meta-television: popular postmodernism”. *Critical Studies in Mass Communication*. Vol. 4, Issue 3. Págs. 284 – 300.
- PARDO, A. (2007). “Hermanos de sangre (Band of Brothers, 2001): De héroes y soldados” en PABLO CONTRERAS, S. *La historia a través del cine: Las dos guerras mundiales*. Vizcaya: Universidad del País Vasco.
- PARSI, J. (2016). “La casa” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- PERALES, F. (1997). *Luís García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ DE ALGABA CHICANO, C; RUBIO-HERNÁNDEZ, M. (2013). “La dualidad del serial killer. Análisis de la presencia del doble a través de sus patrones relacionales” en HERMIDA, A.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Asesinos en serie(s): Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*. Ed. Síntesis, Madrid: 2015.
- PINTOR IRANZO, I. (2010). “Nunca volveremos a casa. La figuración del hogar en *Mad Men*” en VV.AA. *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid: Errata Naturae.
- PIZZOLATO, N.; JENSEN, J. (2014). “True Detective y las historias que nos contamos” en DE LOS RÍOS, I.; HERNÁNDEZ, R. (Ed.). *True Detective: Antología de lecturas no obligatorias*. Madrid: Errata Naturae.

- PUJADES CAPDEVILA, E. (2009). “El paper de la televisió pública al segle XXI: La televisió de qualitat, visions des del nou segle”. *Treballs de Comunicació*. Núm 26 (diciembre de 2009). Págs. 147 – 158.
- RICO, F. (1973). *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- RODOREDA, M. (1983). “Pròleg” en *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor, 2017.
- ROJAS-LAMORENA, A. J.; ALCÁNTARA-PILAR, J. M.; RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. E. (2018). “Sexo, violencia y estereotipos en el brand equality de una serie: El caso de juego de tronos”. *Cuadernos de Gestión*. Vol. 19. Núm. 1, 2019. Págs. 15 – 40.
- ROJO MARTÍNEZ, R. (2005). *Cine negro: de El halcón maltés a El hombre que nunca estuvo allí*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias-
- ROS, E. (2015). “Spleen Americano. Don Draper en los infiernos” en VV.AA. *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid: Errata Naturae.
- RUBIO-HERNÁNDEZ, M. (2013). “Reinventando a Fausto: Walter White como actualización del mito fáustico” en COBO DURÁN, S.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.
- SALVADOR CORRETGER, G. (2016). “El abismo. El ojo desde el infinito” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- SCHATZ, T. (1981). *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking and Studio System*. New York: Random House.
- SEIGNEURET, J. C. (Ed.) (1988). *Dictionary of literary themes and motifs*. New York: Greenwood Press. Vol. 1.
- (1988). *Dictionary of literary themes and motifs*. New York: Greenwood Press. Vol. 2.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Ed. Crítica.
- SILVA, V. M. (1975). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- SIMON, D. (2010). “Introducción” en VV.AA. *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de televisión*. Madrid: Errata Naturae-

- SMITH, V. L. (2011). "Our Serial Killers, Our Superheroes and Ourselves: Showtime's Dexter". *Quarterly Review of Film and Video*. Num. 28. Págs 390 – 400.
- SPANG, K. (2005). *Persuasión: Fundamentos de retórica*. Pamplona: EUNSA, 2009. Segunda reimpresión. Serie: Lengua y Literatura.
- STEINER, G. (1984). *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- (1994). *¿Qué es la literatura comparada?* [Recurso online: <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2017/06/i-20-quc3a9-es-la-literatura-comparada.pdf>].
- STOEHR, K. (2009). "Los nihilistas también comen cannoli" en VV.AA. *Los Soprano Forever: Antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae.
- SULLÀ, E. (2012). Apuntes de la asignatura "Literatura comparada del segle XX" de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno: tentativas sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
- TALBOT, M. (2010). "A la escucha de la ciudad. David Simon, un activista tras *The Wire*" en VV.AA. *The Wire: 10 dosis de la mejor serie de televisión*. Madrid: Errata Naturae.
- TEFERTILLER, A. (2017). "Moviegoing in the Netflix Age: Gratifications, Planned Behaviour and Theatrical Attendance". *Communication & Society*. Vol. 30 (4), 2017. Pág. 27 – 44.
- THOMPSON, R. J. (1996). *Second Golden age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- (2007). "Preface" en MCCABE, J.; AKASS, K. (Ed.) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London; New York: I.B. Tauris.
- THOUVENEL, É. (2016). "La tempestad" en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

TOMASULO, F. P. (2018). “Old vino in new bottles? The Sopranos and Long-Form Narrative”. *Quarterly Review of Film and Video*. Vol. 35, 2018. Págs. 209 – 223.

TOUS ROVIROSA, A. (2008). *El text audiovisual: Anàlisi des d’una perspectiva mediologica*. Tesis doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2010). “Dexter y la figura del héroe en la narrativa estadounidense. ¿Un héroe posmoderno?” En TRAPERO LLOBERA, P. (ed). *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie*. Sevilla: Laertes.

— (2010). *La era del drama en televisión: Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*. Barcelona: UOC press.

— (2013). *Mites en sèrie: Els temes clau de la televisió*. Barcelona: Trípodos.

— (2016). “¡Paren máquinas! La convergencia mediática llega a The Baltimore Sun” en *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas*. Barcelona: Ed. UOC.

TROCCHI, A. (2002). “Temas y mitos literarios” en GNISCI, A. (et al.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Ed. Crítica.

TUDOR, A. (1989). *Monsters and mad scientists: a cultural history of the horror*. Oxford: Blackwell.

TUSKA, J. (1984). *Dark Cinema: American Film Noir in Cultural Perspective*. Connecticut: Greenwood Press.

UZAL, M. (2016). “El árbol” en BALLÓ, J.; BERGALA, A. (Eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

VARGAS-IGLESIAS, J. J. (2013). “En el nombre del hijo: El mito del padre edípico en Breaking Bad” en COBO DURÁN, S.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.

VERES CORTÉS, L. (2016). “True Detective: La reformulación del detective televisivo y el fracaso social”. *Trípodos*. Núm. 38, 2016. Págs. 181 – 193.

VOGLER, C. (1998). *El viaje del escritor*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2002.

WAYNE, M. (2016). "Cultural class analysis and audience reception in American television's third 'golden age'". *Interactions: Studies in Communication & Culture*. Vol. 7. Num. 1. Págs. 41 – 57.

WELLEK, R.; WARREN, A. (1948). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1966.

WOLF, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas: Crítica y perspectiva*. Barcelona: Paidós, 1996. 3ª reimpresión.

WORLAND, R. (2007). *The horror film: an introduction*. Hong Kong: Blackwell Publishing.

ZUNZUNEGUI, S. (1989). "Bohco Blues o La Ley de los ángeles" en JIMÉNEZ LOSANTOS, E.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Artículos online

BERNSTEIN, A. (2018). "The future isn't female enough: The problematic feminism of *The Handmaid's Tale*". *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/may/08/the-future-isnt-female-enough-the-problematic-feminism-of-the-handmaids-tale>

COCKROFT, S. (2015). "The basics plots of fiction: Professor who analysed 40,000 novels claims there are just SIX possible storylines". *Daily Mail*. Recuperado de <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2969919/The-basic-plots-fiction-Professor-analysed-40-000-novels-claims-just-SIX-possible-storylines.html>

DE FREYTAS-TAMURA (2017). "George Orwell's '1984' is suddenly a Best-Seller". *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html>

DE GORGOT, E. (2014). "¿Por qué vivimos una edad de oro de la televisión?". *Jot Down*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/>

HEAF, J.; COCHRANE, L. (2014). "How *Mad Men* changed the way men dress". *The Guardian*. Consultado en <https://www.theguardian.com/fashion/2014/apr/15/mad-men-changed-way-men-dress-don-draper>

MARCOS, N. (2016). “De la edad de oro de la televisión a ¿la sobredosis?”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/06/03/actualidad/1464971639_931129.html

MCLEVY, A. (2015). “President Obama is a big Omar fan, as are all reasonable people.” *The AV Club*. Recuperado de <https://news.avclub.com/president-obama-is-a-big-omar-fan-as-are-all-reasonabl-1798277962>

SLOTNIK, D. E. (2012). “Donnie Andrews, the Real-Life Omar Little, Dies at 58.” *The New York Times*. Recuperado de https://www.nytimes.com/2012/12/15/us/donnie-andrews-basis-for-omar-of-the-wire-dies-at-58.html?_r=0

STANLEY, A. (2007). “The Thing of Ours, It’s Over”. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2007/04/08/arts/television/08stan.html>

THOMAS UMSTEAD, R. (2018). “Indie Networks Hopes Flexibility Pays Off”. *Broadcasting & Cable*, July 2018. Pág. 14

VANDERWERFF, T. (2013). “The golden age of TV is dead; long life to the golden age of TV”. *The AV Club*. Recuperado de <https://tv.avclub.com/the-golden-age-of-tv-is-dead-long-live-the-golden-age-1798240704>

WAXMAN, S. (2002). “Alan Ball Life’s After Death”. *The Washington Post*. Recuperado de https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/2002/05/26/alan-balls-life-after-death/47492a0b-169b-4e13-8663-6d8747fc6a20/?noredirect=on&utm_term=.9c929a491331

IX
APÉNDICES

1. LISTA DE FICCIONES SERIADAS QUE APARECEN EN LA TESIS

24 (FOX, 2001 – 2010)

30 Rock (NBC, 2006 – 2013)

ALF (NBC, 1986 – 1990)

Alfred Hitchcock Presents (NBC, 1955 – 1962; CBS, 1985 – 1989)

Alpha House (Amazon, 2013 – 2014)

American Crime: The People vs. O. J. Simpson (FX, 2015)

American Dad! (FOX, 2005 -)

American Horror Story (FX, 2011 -)

Angel (The WB, 1999 – 2004)

Band of Brothers (HBO, 2001)

Bates Motel (A&E, 2013 – 2017)

Batman (ABC, 1966 – 1968)

Better Call Saul (AMC, 2015 -)

Black Mirror (Channel 4/Netflix, 2011 -)

Boardwalk Empire (HBO, 2010 – 2014)

BoJack Horseman (Netflix, 2014 -)

Bonanza (NBC, 1959 – 1973)

Borgen (DR1, 2010 – 2013)

Brain Dead (CBS, 2016)

Breaking Bad (AMC, 2008 – 2013)

Brideshead Revisited (ITV, 1981)

Bron/Broen (SVT1/DR1, 2011 – 2018)

Brothers & Sisters (ABC, 2006 – 2011)

Buffy, the Vampire Slayer (The WB, 1997 – 2003)

Carnivale (HBO, 2003 – 2005)

Cheers (NBC, 1982 – 1993)

Chips (NBC, 1977 – 1983)

Coronation Street (ITV, 1960 -)

Crematorio (Canal+ España, 2011)

Dallas (CBS, 1980 – 1991)

Daredevil (Netflix, 2015 – 2018)

Deadwood (HBO, 2004 – 2006)

Desperate Housewives (ABC, 2004 – 2012)

Dexter (Showtime, 2006 – 2013)

Dirty Sexy Money (ABC, 2007 – 2009)

Downton Abbey (ITV, 2010 – 2015)

Dynasty (ABC, 1981 - 1989)

El Cor de la Ciutat (TV3, 2000 – 2009)

El día de mañana (Movistar, 2018)

El Ministerio del Tiempo (TVE, 2015 – 2017)

Entourage (HBO, 2004 – 2011)

ER (NBC, 1994 - 2009)

Falcon Crest (CBS, 1981 – 1990)

Family Guy (FOX, 1999 -)

Fariña (Antena 3, 2018)

Félix (Movistar, 2018 -)

Firefly (FOX, 2002 - 2003)

Friday Night Lights (NBC, 2006 – 2011)

Fringe (FOX, 2008 - 2013)

Futurama (FOX/Commedy Central, 1999 – 2013)

Game of Thrones (HBO 2011 – 2019)

Generation Kill (HBO, 2008)

George and Mildred (ITV, 1976 – 1980)

Get smart (NBC, 1965 – 1970)

Grey's Anatomy (ABC, 2005 -)

Gypsy (Netflix, 2017)

Hannibal (NBC, 2013 – 2015)

Happy Days (ABC, 1974 - 1984)

Hatfields & McCoys (History Channel, 2012)

Hill Street Blues (NBC, 1981 - 1987)

Historias para no dormir (TVE, 1966 - 1970)

Homicide: Life on The Street (NBC, 1993 – 1999)

Hospital Central (Tele 5, 2000 – 2012)

House (FOX, 2004 – 2012)

House of Cards (BBC, 1990)

House of Cards (Netflix, 2013 – 2018)

I Claudius (BBC, 1976)

I love Lucy (CBS, 1951 - 1957)

Jessica Jones (Netflix, 2015 – 2019)

Knight Rider (NBC, 1982 – 1986)

La casa de papel (Antena 3/Netflix, 2017 -)

La peste (Movistar, 2018 -)

La zona (Movistar, 2017 – 2018)

Les Revenants (Canal+, 2012 – 2015)

Los Serrano (Tele 5, 2003 – 2008)

Lost (ABC, 2004 – 2010)

Lou Grant (CBS, 1977 – 1982)

MacGyver (CBS, 1985 – 1992)

Mad Men (AMC, 2007 - 2015)

Malcolm in the Middle (FOX, 2000 – 2006)

Married... with Children (FOX, 1987 - 1997)

Masters of Sex (Showtime, 2013 – 2016)

Matar al padre (Movistar, 2018)

Médico de Familia (Tele 5, 1995 – 1999)

Merlí (TV3, 2015 – 2018)

Mindhunter (Netflix, 2017 -)

Modern Family (ABC, 2009 -)

Moonlighting (ABC, 1985 – 1989)

Mr. Robot (USA Network, 2015 -)

Murder, She Wrote (CBS, 1984 – 1996)

Narcos (Netflix, 2015 -)

Okkupert (TV2, 2015 -)

Orange is the New Black (Netflix, 2013 -)

Oz (HBO, 1997 – 2003)

Parks and Recreations (NBC, 2009 – 2015)

Peep Show (Channel 4, 2003 – 2015)

Penny Dreadful (Showtime, 2014 – 2016)

Philip Marlowe, Private Eye (HBO/ITV, 1983 – 1986)

Plats Bruts (TV3, 1999 – 2002)

Prison Break (FOX, 2005 – 2017)

Queer as Folk (Channel 4, 1999)

Rawhide (CBS, 1956 – 1966)

Rich Man, Poor Man (ABC, 1976)

Rick and Morty (Adult Swim, 2013 -)

Rome (HBO, 2005 – 2007)

Roseanne (ABC, 1988 – 1997)

Sabrina, The Teenage Witch (ABC; The WB, 1996 – 2003)

Shameless (Channel 4, 2004 – 2013)

Shameless (Showtime, 2011 -)

Show me a Hero (HBO, 2015)

Six Feet Under (HBO, 2001 – 2005)

Sons of Anarchy (FX 2008 - 2014)

South Park (Commedy Central, 1997 -)

St. Elsewhere (NBC, 1982 – 1988)

Stranger Things (Netflix, 2016 -)

That's my Bush (Comedy Central, 2001)

The A Team (NBC, 1983 – 1987)

The Americans (FX, 2013 – 2018)

The Big Bang Theory (CBS, 2007 - 2019)

The Corner (HBO, 1997)

The Cosby Show (NBC, 1984 – 1992)

The Crown (Netflix, 2016 -)

The Deuce (HBO, 2017 -)

The Following (FOX, 2013-2015)

The Fresh Prince of Bel-Air (ABC, 1990 – 1996)

The Fugitive (ABC, 1963 – 1967)

The Good Place (NBC, 2016 -)

The Good Wife (CBS, 2009 – 2016)

The Handmaid's Tale (Hulu, 2017 -)

The L Word (Showtime, 2004 – 2009)

The Lone Ranger (ABC, 1949 – 1947)

The Mary Tyler Show (CBS, 1970 – 1977)

The Office (BBC, 2001 – 2003)

The Pacific (HBO, 2010)

The People's Choice (NBC, 1955 – 1958)

The Punisher (Netflix, 2017 – 2019)

The Simpsons (FOX, 1989 -)

The Sopranos (HBO, 1999 – 2007)

The Thick of It (BBC, 2005 – 2011)

The Walking Dead (AMC, 2010 -)

The West Wing (NBC, 1999 – 2006)

The Winds of War (ABC, 1983)

The Wire (HBO, 2002 – 2008)

This is Us (NBC, 2016 -)

Transparent (Amazon, 2014 -)

Trapper John (CBS, 1979 – 1986)

Treme (HBO, 2010 – 2013)

True Blood (HBO, 2008 – 2014)

True Detective (HBO, 2014)

Twin Peaks (ABC, 1990 – 1991)

Unsere Mütter, unsere Väter (ZDF, 2013)

Veep (HBO, 2012 – 2019)

War and Remembrance (ABC, 1983 – 1984)

Westworld (HBO, 2016 -)

Yes Minister (BBC 2, 1980 – 1984)

Yes, Prime Minister (BBC 2, 1986 – 1988)