

PRESENTACIÓN

ALFONSO CUADRADO
Universidad Rey Juan Carlos
alfonso.cuadrado@urjc.es

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS
U-tad
ruben.sanchez@live.u-tad.com



¿Por qué unir series de televisión y fantástico? Si hay un fenómeno audiovisual que destaca por encima de la arrolladora convergencia digital que todo lo trastoca, es la emergencia de las series como un nuevo espacio que se desgaja del flujo del medio en el que nació, que reivindica un nuevo estilo, una nuevo dialogo con la sociedad, con la tradición televisiva y cinematográfica y por último una nueva forma de consumo.

Fue a finales del pasado siglo cuando determinados canales de cable norteamericanos comenzaron a emitir una serie de programas de ficción, dramas, sitcoms, miniseries y telefilmes, que participaban de unas características formales distintas a lo que se emitía por las cadenas generalistas. La mayor permisividad sobre temas de violencia y sexo y la liberación de las constreñidas pautas publicitarias hizo que se pudieran abordar temas más comprometidos y trasladar a la televisión estéticas y lenguajes más cercanos al cine. Esto dio lugar a relatos de mayor complejidad, lo que en un principio parecía que iba en contra de la tónica general de la ficción televisiva, menor profundidad narrativa y experimentación formal para un público menos exigente, se ha ido trocando con el paso de los años en el referente de lo que deben ser las nuevas series, las que conforman lo que se ha dado en llamar la tercera edad de oro de la ficción televisiva.

Fruto de esta edad dorada son las ya clásicas series *Los Soprano*, *C.S.I.*, *Roma*, *Californication*, *Weeds*, *The Wire*, *Dexter*, *Damages*, *Héroes*, *Lost*, etc. que se convierten en el paradigma de lo que se conoce como la televi-

sión de calidad, el modelo imperante a imitar en Estados Unidos y en todo el mundo.

La ejemplar operación que sobre la ficción tradicional han hecho estas series se enmarca en un trabajo que afecta al texto audiovisual en varias esferas: una mayor cantidad y riqueza de las tramas; una construcción temporal que arrincona la tradicional linealidad de la ficción televisiva y se adentra sin reparos en complejas líneas temporales simultáneas o que saltan de un tiempo a otro sin suturas explicativas; una puesta en escena que huye de la frontalidad del plató y que hace uso masivo de los exteriores, lo que separa para siempre a esta ficción de su antecedente originario, el teleteatro y por último un cambio en el centro de gravedad de la trama que pasa de la acción al personaje. Si algo deja huella en el espectador que consume ávidamente esta ficción son los personajes: ellos conforman el núcleo de estas historias, son seres complejos, con voces interiores y conflictos encontrados que se convierten en los mejores paradigmas de los protagonistas de la sociedad contemporánea, sean policías, abogados, políticos, médicos o amas de casa.

Esta reformulación televisiva no es ajena al legado de la tradición. La nueva ficción televisiva no es estrictamente una televisión de vanguardia ni experimental, sabe innovar dentro de la tradición y con ello no renuncia a las audiencias. Si algo está muy establecido en el ámbito televisivo son los géneros, por eso una de sus tareas es revisarlos, recoger sus fórmulas consolidadas en el tiempo y relanzarlas bajo una nueva mirada. Y uno de los géneros que mejor ha salido de esta labor de reciclaje es el fantástico.

Volvamos entonces a la pregunta inicial con el fin de darle respuesta. Auscultar el pulso del fantástico en todos los ámbitos de la ficción como hace *Brumal*, lleva a no ignorar este segmento del audiovisual porque observar lo fantástico en la televisión actual implica, sin ánimo de minusvalorar a otros medios, analizar quizás las mejores producciones que está ofreciendo dicho género.

Aunque a veces ligado al policíaco, a la ciencia ficción o al terror, que tiene unos huecos muy consolidados en el medio, lo fantástico se ha distinguido con eficacia de sus géneros afines y constituye hoy un corpus significativo y sólido de la nueva ficción televisiva. Este corpus es reflejo de una labor que no sólo revitaliza el género sino que también ha servido para sacarlo del estrecho y exclusivo espacio en el que se mantenía, el dominio más duro de la *fan fiction*, para acercarlo al *mainstream*. Un proceso que en el fondo es un síntoma de la poderosa corriente que inaugura los géneros de ficción ligados a los medios de comunicación desde el siglo XIX (del folletín periodístico a la nueva

ficción televisiva) y que se mantiene fuerte y viva como cultura popular bajo las nuevas formas audiovisuales y digitales. No en vano varios críticos han señalado a la nueva ficción televisiva como la literatura televisada del siglo XXI, en referencia a la mejor literatura del siglo XIX y XX, aquella que supo reflejar los bajos fondos de la revolución industrial, de la burguesía emergente, de los arrabales proletarios de las ciudades europeas. Dickens, Víctor Hugo, Conan Doyle, Dumas o Pérez Galdós fueron los grandes guionistas de las series populares de aquellos años (sus obras aunque leídas hoy como libros se publicaron en periódicos y revistas por entregas).

El presente monográfico pretende ofrecer un análisis limitado pero representativo del actual ecosistema fantástico en la televisión contemporánea. Resulta sintomático, en este sentido, que más de la mitad de los artículos que lo componen aborden el motivo del monstruo, y que al menos dos de ellos se centren en cómo dicho motivo dialoga con el target adolescente, siempre presente en el medio (por mucho que sus hábitos de consumo sean radicalmente distintos a los del pasado). Del mismo modo, conviene señalar el constante uso del elemento fantástico como alegoría de las tensiones y tendencias socio-culturales modernas, ejemplificado especialmente en la monstruosidad en tanto fuente de conflictos personales (al contrario de lo ocurrido en buena parte del fantástico tradicional, donde este recurso suponía siempre una transgresión de los valores colectivos).

El monográfico se abre con el análisis de la reciente representación televisiva del monstruo posmoderno por excelencia, el zombi. En «Prozac para zombies. La sentimentalización contemporánea del muerto viviente en la televisión», Alberto Nahum García Martínez aborda un fenómeno no exclusivo del personaje, si bien hasta ahora parecía exclusivamente reservado a otras figuras fantásticas como los vampiros o los licántropos: la progresiva humanización del monstruo mediante estrategias de empatía (o de «civilización», sugiere el artículo) para con el espectador y el resto de personajes. Así, si bien la popularidad de *The Walking Dead* ha abierto el camino para que el zombi acceda al gran público (y viceversa), han sido otras series posteriores, como *In the Flesh*, *Les revenants* o *iZombie*, las que han subrayado este cambio de tendencia mediante mecanismos como las *identity politics* (marcadores como el sexo o la raza que regulan las relaciones de poder), el análisis de la pérdida, la aflicción y el duelo o incluso la conversión del personaje en figura heroica.

Más clásicos resultan los monstruos abordados por Lucas Gagliardi en «El espejo de Pandora: identidad y monstruosidad en *Penny Dreadful*», todos ellos arquetipos cuyo origen literario se sitúa, por lo general, en torno a la

época victoriana. Precisamente, el artículo vincula buena parte de su naturaleza transgresora y de los conflictos de identidad planteados por esta con el contexto socio-histórico en que se encuadra la serie. Sin embargo, lo gótico y lo monstruoso, sugiere Gagliardi en una de sus conclusiones, son una condición fluctuante, una forma de desvío cuyos límites no son indisociables de la época de la que son originarios.

Francisco Javier López Rodríguez insiste en las posibilidades narrativas de la monstruosidad en su artículo «El monstruo intertextual. Apropiaciones de Frankenstein en la era de la Quality Television». El artículo, sin embargo, se centra no tanto en la popular criatura como en describir en qué medida la televisión moderna se ha apropiado de la estructura narrativa de la novela original escrita por Shelley. El corpus, pues, lo componen las miniseries, la Tv-Movie y la serie tituladas *Frankenstein*, así como las series *Penny Dreadful* y *Buffy, Cazavampiros*. Su conclusión es que, si bien estos productos tienden a conservar los rasgos esenciales de los personajes y los eventos del original literario, se advierte una mayor identificación para con el monstruo en tanto ser aislado, al mismo tiempo que su propia naturaleza como criatura realizada a partir de otras puede ser leída como metáfora de las prácticas intertextuales en la cultura contemporánea. Mucho más específico resulta el uso que de la monstruosidad realiza la serie *Teen Wolf*, que Mauro Fradegradi aborda en «Teen Wolf. Adolescenza e licantropia», donde la otredad aparece vinculada no sólo a la maduración sexual, sino también a otros ritos de paso propios de la adolescencia como el auto-control de la violencia, el valor de la amistad, los impulsos suicidas o los subtextos homo-eróticos. El autor señala hasta qué punto la serie se esfuerza por poner los elementos arquetípicos y típicamente icónicos de la narrativa de terror –y en concreto del subgénero de licántropos– al servicio de este discurso.

En cierta forma, el análisis de *Teen Wolf* y el siguiente artículo conforman una suerte de díptico dedicado al estudio de la moderna ficción fantástica adolescente en la televisión. En «“Soy un vampiro pero también una chica”: vampiros regenerados en *True Blood*», Antoni Maestre Brotons emplea la serie *True Blood* como un caso de estudio del proceso de domesticación o regeneración que la ficción reciente ha llevado a cabo con el monstruo clásico, cambiando la tradicional noción de «perverso» por la de «diferente». En la serie que nos ocupa, afirma el autor, se neutraliza la disidencia connatural a la figura del vampiro, de forma que la ciencia convierte el vampirismo no en una aberración de la naturaleza sino en una patología. En concreto, *True Blood* ejemplificaría un tercer estadio de este proceso, el de la protección de las mi-

norías en las sociedades occidentales mediante aquellos procesos catalogados como «políticamente correctos». Una forma de intervención cultural y discursiva que refleja la actual situación de crisis cultural en nuestro mundo.

Los dos últimos artículos del monográfico abandonan el motivo del monstruo como tal (aunque siguen tratándolo directa o indirectamente) para abordar propuestas narrativas más amplias. En «¿Existe lo fantástico en la animación japonesa? La presencia del *bakeneko* en la televisión y el público contemporáneo», Enrique Galván Jerez utiliza la figura del *bakeneko* (un ente sobrenatural con la capacidad de cambiar temporalmente de forma) para examinar hasta qué punto la cultura popular japonesa admite la presencia de un fantástico digamos más teóricamente canónico. Para ello analiza dos series en las que este motivo se encuentra presente: *Ayakashi* (2006) y *Mononoke* (2007). Galván Jerez concluye su texto con varias llamadas de atención a los estudiosos de esta forma narrativa: dado que el estudio de lo fantástico hasta ahora ha acusado, quizás, una cierta posición eurocéntrica, su implementación en culturas como la japonesa, en las que el paradigma cultural sigue procesando la dualidad positivista ciencia/pensamiento religioso de diferente manera al mundo occidental, resulta problemática.

Por último, en «Lo fantástico en la televisión española: *Películas para no dormir*», Aída Cordero ofrece el único análisis del monográfico expresamente centrado en una producción española, algo que sugiere la escasa atención que nuestra moderna televisión ha dedicado a esta forma expresiva, una tendencia que sólo ahora, al calor de la popular *El ministerio del tiempo*, podría redimirse. Sugiere Cordero, a través del análisis de los seis episodios que conforman la serie, que esta nueva entrega recupera elementos arquetípicos de la serie original que Chicho Ibáñez Serrador lanzara en los años sesenta, como la asociación terror-infancia, al tiempo que, como entonces, los relatos basculan entre lo fantástico y la explicación pseudo-científica.

En suma, el presente monográfico abre nuevas posibilidades de investigación para una forma narrativa de gran tradición en la historia del medio televisivo –prácticamente presente desde sus inicios gracias a hitos como *The Twilight Zone*–, mediante el análisis de dos de sus constantes contemporáneas más representativas: por un lado, la actualización de un motivo cardinal como el monstruo, en muchos casos mediante la atenuación de su naturaleza transgresora y en otros mediante el diálogo metatextual con su propia historia y con sus orígenes literario-folclóricos; y por otro, explotando el potencial de lo fantástico en tanto herramienta subversiva –y por lo tanto, de disección– de los claroscuros socio-culturales de cada época.

