
CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 27 – Nro. 36 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2018; 29-34

La ficción en disponibilidad: el universo narrativo de las series televisivas

Cristina Iglesia*
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 09-03-2018 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 21-06-2018

Resumen

Las series televisivas constituyen un nuevo estado de la ficción cuya irrupción en el mundo de los relatos audiovisuales modificó tanto los hábitos del tiempo libre de las personas como los modos de narrar de la imagen televisiva. Este artículo se propone indagar en aquellos rasgos distintivos que transformaron a las series en un producto cultural autónomo, sin precedentes, con características y valores propios.

Palabras claves

Series; narración; imagen televisiva

Fiction in availability: the narrative universe of television series

Abstract

The television series constitute a new state of fiction which irruption in the world of audiovisual narrations not only changed people's free time habits, but also the narration style of the television image. This essay aims to study those distinctive features that have transformed the television series into an autonomous cultural product without precedents, and with its own characteristics and values.

Key words

Series; narration; television image

Es un hecho: la conversación sobre series televisivas se ha vuelto cada vez más frecuente en Argentina. Sin embargo, esta conversación todavía conserva un cierto tufillo de clandestinidad, un cierto aire de intercambio entre personas que tienen una adicción no tan fácil de reconocer públicamente.

Mientras en los últimos 7 u 8 años esta adicción local avanzaba en copias ilegales pasadas de mano en mano, prestigiosos críticos y directores de cine de nuestro medio ponían una distancia helada con el que consideraban el mundo bastardo de los productos televisivos. Afirmaban, rotundamente, que no veían series pero, aún sin verlas, se mostraban

preocupados por lo que consideraban una amenaza sobre el cine: la imposición de la primacía del guión y de un buen casting por sobre el proyecto estético de la creación cinematográfica basada en el manejo de la cámara, la puesta en escena y el montaje audaz. Para todos ellos, aún los mejores productos seriales eran simples ilustraciones en imágenes de buenos guiones. (Hace muy poco Lucrecia Martel, una directora cuya obra valoro, afirmó que las series habían significado un retroceso generacional). Es decir, en Argentina la seriemanía llegó acompañada o más bien hostigada por la mirada severa, casi altanera de los cinéfilos puros. Pero en otras partes del mundo, críticos, directores y ensayistas prestigiosos comenzaban a analizar un fenómeno sin precedentes cuya irrupción cambiaría, entre otras muchas cosas, los hábitos del tiempo libre de los humanos, conformaría un público cada vez más amplio y más unidireccional (ya que muchísimas personas sólo prenden el televisor para ver series). Un ejemplo de este interés fuera de la Argentina (en Argentina hubo, debo decir, un número de la revista de cine *Kilómetro 111* dedicado a las series) fue el número de 2010 de la icónica revista *Cahiers du Cinema* titulado *Series. Una passionamericaine* en el que creadores, críticos, directores y guionistas de diversas nacionalidades opinaron sobre lo que ya podía definirse como un fenómeno de importancia cultural cada vez mayor y se interrogaron no sólo sobre las razones de este fenómeno sino también sobre su relación con el cine y la industria audiovisual en general. Allí, por ejemplo, la realizadora y crítica Axelle Ropert asegura que lo que la subyuga de las series en su versión actual es el efecto revigorizante que producen en el espectador, anunciando o prometiendo que siempre habrá una historia nueva por desarrollar, un nuevo aspecto del personaje por construir. Con las series, afirma Ropert, el espectador sabe que su deseo de narración estará siempre saciado porque siempre, o casi siempre, habrá más. (Es esto lo que denomino una disponibilidad ficcional incesante de las series, una inacabable apertura a otras posibles historias). Según Ropert el formato de la serie permite también que el espectador realice una evaluación artesanal de cada aspecto de la propuesta: por ejemplo, en este capítulo percibo un rasgo de un personaje que antes no había notado o esta vez disfruto con una situación que venía desarrollándose pero que antes no había valorado o descubro que un personaje secundario comienza a tomar importancia hacia el final de una temporada. Esta evaluación artesanal alentaría en el espectador un trabajo de degustación de tonos y matices muy vivos que el cine no permitiría, al menos del mismo modo. El número de *Cahiers* incluye, entre otras muchas colaboraciones, una entrevista con la directora polaca Anieszka Holland, conocida por películas como *Europa Europa* u *Olivier Olivier*, que en los últimos años dirigió varios capítulos de series muy buenas como *The Wire*, o *The Killing*. Holland celebra las virtudes de rapidez, eficacia y sobre todo energía que se entrecruzan en el específico proceso de filmación de series y afirma que dentro del régimen general de las imágenes, las series no renuncian jamás a su rol de acelerador de historias. Tomo sólo estos dos ejemplos de este número especial de *Cahiers* para mostrar una coincidencia en el efecto estimulante, optimista (en el sentido de continuidad), abierto y, sobre todo, cambiante que las mejores

series tienen sobre el espectador, pero también sobre los creadores cinematográficos.

Las series representan una novedad radical en el mundo de la imagen televisiva y esta novedad nos lleva a preguntarnos si relevan o desplazan al cine en su importancia cultural o si más bien intervienen en el mundo del arte y de la cultura de masas con una especificidad fundante. (Es interesante, en este punto, pensar en los enormes cambios que el cine introdujo a su vez en la cultura de masas).

Ahora bien, ¿desde cuándo existe esta pasión? ¿Desde cuándo y por qué razones las series se definen como un acontecimiento de importancia cultural? ¿Desde cuándo las personas –pertenecientes a diferentes estratos de educación– comienzan a hablar de series y no de cine (o de cine pero también, y prioritariamente, de series)? ¿Desde cuándo las series son un tema de conversación entre los personajes de una película?

En la película *Is a disaster* –comedia negra de 2012, dirigida por Todd Berger– algunas parejas que se han reunido para pasar una tarde juntos, de golpe se enteran de que hay una amenaza irreversible en el afuera y eso los coloca en una situación de balance obligado de sus vidas. En una escena memorable, dos de ellos conversan sobre lo que han dejado de hacer en sus vidas:

“Tracy: ¿Sabes? Nunca fui a Europa. Nunca. Ni una vez. Ni siquiera fui Montreal que escuché que es tan europea. Nunca fui al ballet. Nunca estuve enamorada. Y nunca vi *The Wire*.”

Glen: Todas estas cosas están sobrevaloradas, excepto *The Wire*”

¿Desde cuándo el personaje de una serie cita al de otra serie como ocurre bastante a menudo? ¿Desde cuándo los suplementos culturales incorporan análisis de series? ¿Desde cuándo las series se constituyen en un tema de blogueros y producen una catarata de páginas en la red dedicadas al tema? ¿Desde cuándo, en fin, la institución universitaria las incorpora como objeto de estudio, como sucede, por ejemplo, en Italia y Francia?

Retrospectivamente, puede marcarse un comienzo en el cambio de siglo –más específicamente en 1999–cuando se inició la emisión de *The Sopranos*, por la señal decable HBO–una serie que se extendió por seis temporadas y que narra los problemas domésticos y profesionales de un jefe mafioso de Nueva Yersey, Tony Soprano–. *The Sopranos* resultó el puntapié inicial de un fenómeno cultural que, quince años después, ya resulta indiscutible. Antes de *The Sopranos* habían existido algunas pocas series de calidad: los ejemplos escasos que enseguida vienen a la memoria son los de *Berlin Alexanderplatz*(1980), de Rainer W. Fassbinder, y *Twin Peaks* (1990-1991), de David Lynch. Pero en esos casos puntuales, aislados, excepcionales, se trataba de series que trabajaban el relato y la imagen televisiva con la sofisticación de lo cinematográfico; las series de Fassbinder y Lynch eran, así, extensiones del cine: el cine por otros medios, con un público selecto. Por el contrario, desde la emisión de *The Sopranos*, que en su pico más alto de audiencia llegó a tener, en 2002, 18.200 millones de espectadores –una cifra solo recientemente superada por los 18.400

obtenidos en 2014 por *Games of Thrones*—desde entonces la serie televisiva como producto audiovisual se ha transformado en algo autónomo, con características y valores propios.

The Sopranos y su contemporánea *24* marcan así una nueva era televisiva que tendrá un peso decisivo en la industria cinematográfica norteamericana y que mostrará con evidencias sobradas que el producto serial televisivo dejará de ser efímero. (Incluyo en esta divisoria de aguas a *24* por su novedad formal y estructural ya que cada capítulo transcurre en “tiempo real” y esa unidad de tiempo presente es un verdadero desafío al tiempo cinematográfico: el tiempo real, por ejemplo, hace que no pueda pensarse esta serie sin el uso del celular que marca la simultaneidad de varias acciones y se convierte así en un elemento clave de la acción narrativa: también se puede pensar el paso del celular como clave de la acción, en *24*, por ejemplo, al celular como soporte del visionado de la serie).

El tema de *24* (y de casi todas las series, podríamos decir) es el tiempo: su duración y también su fragmentación, su continuidad y sus vacíos. Y esto marca una diferencia entre el cine (las películas con una duración promedio de 90 minutos) y las series que apuestan a la larga duración. Se trata de una diferencia cuantitativa pero sobre todo cualitativa porque en la extensión—una serie dura por lo menos 10 o 12 horas— radica la diferencia esencial entre ambos productos visuales. La duración transforma, entre otros elementos, el entramado ficcional de las series televisivas, su constitución narrativa. También varía la relación del espectador con esa obra: ya no se trata de un espectáculo audiovisual que las personas ven sentadas, de una sola vez —en su casao en la sala de cine—, sino de uno que puede prolongarse durante varios años, si no se la ve por el *streaming*.

Aunque influidas inevitablemente por más de cien años de historia del cine —sin cine, por supuesto, no hay series—, las series no son solo *mega-movies*. Por el contrario, despliegan modos del relato audiovisual diferentes de aquellos a los que el cine nos ha familiarizado: así, por ejemplo, la construcción de los personajes (principales o secundarios) es, en las series, muy diferente que en el cine. La disponibilidad es un rasgo de los personajes de las series. Las series representan un nuevo estado de la ficción —y de su consumo— en la era de los links y el *streaming*: son el correlato narrativo de la arborescencia de internet.

El núcleo temático de una serie irradia capítulo a capítulo historias y emociones que remiten inevitablemente a un repertorio más o menos acotado de motivos. Ese núcleo, aunque por lo general no se pierde, sufre ineludibles debilitamientos temporarios. En un inestable equilibrio entre fuerzas narrativas centrífugas y centrípetas, las series se alejan de su centro temático y se acercan nuevamente a él.

Así, *Breaking Bad* no es solo la historia de un brillante pero frustrado profesor de química, Walter White, que deviene exitoso productor de drogas de síntesis; o *Mad Men* no es solo la historia del funcionamiento de una agencia de publicidad en la segunda mitad del siglo XX. También en el caso de *The Wire* no es sólo una serie de policías que combaten los efectos de las drogas en los barrios humildes de Baltimore, sino una serie, como diría

David Simon, su creador, no sobre lo que se puede rescatar del pasado de Estados Unidos, sobre lo que se podría reconstruir, sino sobre lo que se ha perdido en ese país, para siempre, y a costa de qué se lo ha perdido. Es también, y sobre todo, una elegía a la muerte del mundo y la cultura del trabajo en una ciudad destrozada por la corrupción.

Todas estas series están atiborradas de subtramas que no se vinculan, específicamente, con el negocio publicitario o la producción y distribución ilegales de drogas. Esas subtramas aunque directa o indirectamente influenciadas por el meollo temático de la serie, abundan en motivos narrativos transitadísimos: enfrentamientos generacionales, crisis matrimoniales, infidelidades, el amor pasión, la amistad y la traición, para citar solo algunos. Estas subtramas remitirían también a un placer antropológicamente más primitivo: el placer del espectador al reconocer zonas ya sabidas en los motivos que se reiteran y así “descansar” del vértigo de la historia central cuyo desenlace ignora.

Las series son variaciones sobre lo mismo, son la demostración fílmica de que lo que importa no son solo los temas (finitos) sino los modos (infinitos) de abordarlos narrativamente.

Si la felicidad necesita de la inmutabilidad, del detenimiento en una situación favorable o dichosa (eso es un final feliz), las series manifiestan el reverso de esa condición. Por su duración o su extensión, las series trabajan con la mutabilidad, con el cambio y con vaivenes vitales asintóticos a la felicidad.

Lo específico de lo narrativo en las series es, entonces, esa compleja relación entre lo inmutable –si no hubiera un núcleo temático fijo, algo del orden de lo inmutable, no podría irrumpir la serie, lo serial– y lo variable. Esta relación implica otra que es la que se establece entre la unidad de trama de cada capítulo y la larga duración de la trama general. No son sólo los personajes y su reaparición los que sostienen la larga duración sino una idea general de trama articulada en episodios: una suerte de trama engarzada en tramas menores en extensión: trama extensa entramada en tramas breves.

The end

Los que llevamos muchos años viendo cine en todo tipo de salas recordamos el odioso “intervalo” que se producía al final de los cortos o del noticiero o lo que resultaba todavía más odioso, en medio de la película porque era demasiado larga o porque, simplemente, esa era la decisión suprema de los que comandaban la sala de proyección. Restregándonos los ojos ante la irrupción de una luz a veces demasiado intensa, asistíamos a escenas diferentes de las que sucedían en pantalla: parejas acomodándose cabellos y ropas, madres con chicos corriendo para ocupar el baño, amigos que se saludaban de un extremo a otro de la sala, y sobre todo la irrupción de los chocolatineros con su bandeja de golosinas y sus barras de helado medio derretidas todo esto en medio del humo de los cigarrillos que se hacía entonces mucho más visible.

Quiero decir, pertenezco a una generación (y a una ciudad de provincia) acostumbrada a “interrupciones” y esperas de todo tipo con tal de ver la

película deseada: la magia del cine no se nos daba nunca absolutamente entera, en la oscuridad completa y silenciosa de una sala ideal. Quizás por eso puedo vivir la suspensión de los finales televisivos como algo normal y hasta intencionalmente buscado. Sigo viendo películas en cines de platea incómoda y sonido deficiente, en la comodidad un poco superflua de las salas de las grandes cadenas, en las pequeñas pantallas de los aviones, en los largos trayectos en colectivo de Buenos Aires a Corrientes, en la semipenumbra del living de mi casa, sola o acompañada, y en la pantalla de la notebook livianísima que va conmigo a todas partes. Soy ese tipo de espectadora y quizás por eso y por la esquiva y deseada relación con la televisión que llegó muy tarde a mi vida y a mi ciudad me he convertido también, en una miradora feliz de buenas series televisivas. Desde ese lugar y con esa mirada –que no intenta ser la de una crítica de cine ni de televisión, ni la de una analista de los fenómenos mediáticos sino la de una espectadora que no termina de sorprenderse por la magnitud de los cambios que las series producen en la cultura contemporánea y que, al mismo tiempo, disfruta gozosamente cuando las sigue– es que analizo en las series el uso de recursos literarios, las reescrituras cinematográficas pero, sobre todo, esa falta de prisa en el arranque del relato, esa libertad para que los episodios narrativos vayan a donde quieran y el enorme poder ficcional que eso genera, creando, en el término breve de un fragmento o en la visión continuada de varias horas lo que Alexander Kluge llama “una patria por fuera de lo real”.

* **Cristina Iglesia** es crítica, docente, investigadora y escritora. Ha sido Profesora Adjunta Regular y luego Profesora Titular Regular de la cátedra de Literatura Argentina I en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires durante más de veinticinco años. Dictó conferencias y fue profesora invitada en Universidades de Argentina, Estados Unidos, Brasil y Francia e Italia. Dirigió numerosos doctorados en la Argentina y en Brasil. Sus trabajos críticos abordan las relaciones entre ficción e historia en la literatura colonial rioplatense, la constitución de las figuras autorales de los escritores y escritoras fundadores de la literatura argentina y los modos de la autoficción en el siglo XIX. Entre sus publicaciones más importantes: *Cautivas y misioneros, mitos blancos de la conquista (en colaboración)*; *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, *La Patria literaria*, Vol. 1 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* también en colaboración y *Dobleces. Ensayo sobre literatura argentina*. Es autora de dos libros de relatos: *Corrientes* y *Justo entonces*.

Bibliografía

- Kluge, Alexander (2010). *120 historias de cine*. Edición al cuidado de Carla Imbrogno. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rossini, Gianluigi (2016). *Le serie TV*. Bologna: Il Mulino.
- Ranciere, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Kilómetro 111* (2012) “Series y cine contemporáneo”. Buenos Aires, No 10, mayo.
- Cahiers du cinema* (2010) “Séries, une passion américaine”. París, N°658, Julio-agosto.