

## O QUE AS PERSONAXES LEN AS ALUSIÓNS LITERARIAS NA PEQUENA PANTALLA

## WHAT THE CHARACTERS READ BOOK ALLUSIONS IN THE SMALL SCREEN

**PATRICIA ALONSO JANEIRO\***  
patricia.alonso.janeiro@edu.xunta.gal

A literatura está presente na ficción televisiva a través das adaptacións, pero as obras literarias tamén se amosan de forma directa na pantalla, ben como homenaxe ás fontes das que beben os creadores, para establecer a atmósfera dun episodio ou dun arco argumental, ou cun fin didáctico. Mediante a análise dalgúns exemplos, este artigo tentará profundar na relación simbiótica entre ambos medios e demostrar que esta intermedialidade non só é enriquecedora para a serie televisiva, senón que tamén dota de nova vida as obras literarias que esta amosa.

**Palavras-Chave:** televisión; ficción seriada; literatura; referencias literarias; intermedialidade.

Literature is present in TV fiction through adaptations, but literary works are also featured directly onscreen, sometimes serving as a homage showrunners pay to their literary sources, sometimes to set the mood of a particular episode or a season arc, sometimes for a didactic purpose.

This article intends to examine in depth the symbiotic relation between both media, using the analysis of some examples to do so, and thus prove that intermediality not only contributes to elevate the TV series but it also provides the literary works the series refers to with new life.

**Keywords:** television; serialized fiction; literature; literary allusions, book allusions, intermediality.

Data de recepción: 2020-01-31

Data de aceptación: 2020-03-17

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2514>

---

\* Profesora de inglés de ensino secundario, Santiago de Compostela, Galiza (España). ORCID: 0000-0002-4078-0334

“Sam: If you really want to publish more books, I guess that's okay with us.  
 Chuck: Wow. Really?  
 Sam: No, not really. We have guns and we will find you.  
 — Supernatural S05E09 The Real Ghostbusters

## 1. Introducción: consideración teóricas

Os conceptos de intermedialidade e transmedialidade veñen sendo obxecto de estudo nas últimas décadas, con diferentes definicións e alcance do termo propostas para eles desde distintas perspectivas críticas. Para redactar este artigo, baseámonos no traballo de Jan Baetens e Domingo Sánchez-Mesa (2015), no que propoñen definir a intermedialidade non só como unha relación entre distintos medios senón tamén como unha cualidade do medio en si, porque nunca permanece illado, e a transmedialidade para referirse ao feito de que as obras, no caso que nos ocupa as literarias, teñen a posibilidade de reaparecer noutros medios. Os autores citan tamén unha serie de procesos que levan tendo lugar neste cambio de século como factores que incentivan a transmedialidade, a popularización de novas linguaxes e a proliferación de plataformas que distribúen produtos culturais entre eles.

Tomando estas consideracións terminolóxicas como base, facemos uso do concepto de intermedialidade como unha categoría crítica para analizar a influencia que a literatura ten nun medio como a televisión, e do concepto de transmedialidade para nos referir ás alusións literarias nas series que imos analizar.

Isto é especialmente relevante no caso das producións estadounidenses, nas que abundan as adaptacións literarias: só en 2019, as cadeas de televisión daquel país estrearon máis de 30 series televisivas baseadas en novelas e cómics, fronte ás 2 adaptacións que se estrearon no mesmo período en España<sup>1</sup>. O certo é que nas series españolas, sen atrevernos a aventurar unha razón, observamos pouco interese polas referencias transmedia. Por este motivo, centraremos esta análise nas series estadounidenses.

### 1.1. Información e formación literarias na televisión

Os estudos sobre intermedialidade e transmedialidade ocúpanse decote das adaptacións televisivas de obras literarias ou das influencias da literatura na televisión. Moitas das producións televisivas da última década que están a ser estudadas dentro dos programas de literatura comparada son adaptacións, quer literais – *Game of Thrones* (HBO, 2011–2019), *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017–actualidade), *The Leftovers* (HBO, 2014–2017) –, quer aculturizadas – *Sherlock* (BBC, 2010–actualidade) –, quer interpretativas – *Penny Dreadful* (Showtime, 2014–2016) –, de obras igualmente relevantes da literatura.

Non é casual que a auxe das adaptacións coincida coa chamada “terceira idade de ouro da televisión” (Marcus, 2013), definida pola procura dunha estética visual e narrativa propias, complexas e afastadas das series de finais do século XX. Segundo propón De Biasio (2017), estas novas narrativas televisivas responden aos gustos culturais e á traxectoria académica de moitos guionistas e creadores. É innegable que a experiencia de David Simon como xornalista da sección local do *Baltimore Sun* informou as súas series

<sup>1</sup> Datos tirados de *Wikipedia* e do blog *Fuera de Series*, respectivamente.

*Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993–1999), *The Corner* (HBO, 2000) e *The Wire* (HBO, 2002–2008). Quizais menos coñecidas sexan as licenciaturas en literatura de Matthew Weiner, creador de *Mad Men* (AMC, 2007–2015), Robert Carlock, escritor en *30 Rock* (NBC, 2006–2013), ou David Benioff e D.B. Weiss, creadores de *Game of Thrones*, mais é obvio que a narrativa ‘literaria’ transpira tamén os seus guións, desde a concepción dos episodios individuais até o xeito de entretecer as distintas tramas dunha temporada. Esta conexión literaria esténdese tamén a creadores e guionistas que comezaron a súa carreira como novelistas de certo éxito, como Richard Price – *The Wire*, *The Night Of* (HBO, 2016), *The Deuce* (HBO, 2017–2019) –, Tom Perrotta – *The Leftovers* – ou Gillian Flynn – *Sharp Objects* (HBO, 2018) – (De Biasio, 2017).

Desde que as canles de televisión por cable e ultimamente as plataformas de *streaming* comezaron a apostar pola produción propia, a liberdade creativa que lle garanten aos autores fan da televisión un campo de probas para novas formas narrativas, non só transmediais senón tamén puramente televisivas.

Desta experimentación, ou expansión do formato clásico do serial televisivo, saen as distintas formas nas que a literatura está presente nas series e que centran a análise deste artigo. Abordaremos primeiro algúns exemplos de alusións directas a obras literarias, para despois afondar en tres correntes que integran o libro na serie televisiva máis alá da simple mención: o libro como fio condutor do episodio, o libro como parte da trama e, finalmente, o libro como recurso didáctico dentro da ficción. En todos estes casos establécese unha relación simbiótica entre os dous medios: por unha banda, as referencias literarias elevan a categoría artística do produto televisivo ao vencellar este á literatura, pero, se facemos caso das teses de Ludot-Vlasak (2017), a relación entre ambos medios non está, ou non debe estar xerarquizada, xa que as referencias intertextuais nas series de televisión tamén dotan de nova vida os textos literarios.

Neste sentido, convén analizar os exemplos estudados neste artigo á luz do estudo levado a cabo por Fedele, Masanet e Ventura (2019), no que postulan que as series televisivas teñen potencial para se converter en ferramentas educativas e transformadoras para a mocidade.

## 2. O libro na pequena pantalla

A literatura está presente na ficción televisiva a través das adaptacións e tamén a través dos propios creadores do medio. Porén, existe unha terceira vía pola que as obras literarias informan e inspiran a ficción televisiva: no canto de adaptar o relato literario ao formato televisivo, hai guionistas que prefiren amosar as fontes das que beben de forma directa na pantalla, dun xeito semellante ao de François Truffaut en *La Nuit américaine* (1973) cando vai sacando dun paquete unha serie de libros sobre os directores de cine aos que quere render homenaxe.

As razóns para esta homenaxe directa son tan variadas coma as técnicas empregadas para amosala na pantalla. Nalgúns casos, o produto televisivo parte dunha idea orixinal pero ten unhas influencias claras que os creadores queren deixar patentes. A serie de época *Mad Men*, por exemplo, repara nas vidas dun grupo de publicistas de Madison Avenue durante a época dos sesenta. A perspectiva diacrónica envolve toda a serie, cos acontecementos máis importantes na historia dos Estados Unidos puntuando os momentos relevantes da vida dos protagonistas, por iso ten sentido que os libros que figuran en *Mad Men* sirvan tamén a ese fin, como cando as secretarias da oficina se pasan en secreto *Lady Chatterley’s Lover*, de D.H. Lawrence, un libro popular na altura, especialmente pola súa carga erótica. Matthew Weiner non só empregou *Mad Men* como

mostrario dos seus gustos literarios, senón que tamén escolleu algúns deses textos para que figurasen de forma máis prominente na serie, como o libro de poemas *Meditations in an Emergency*, de Frank O'Hara, cuxos versos foron incorporados, na voz de Don Draper, ao primeiro episodio da segunda temporada, “For Those Who Think Young” (Dean, 2009) e volve aparecer como título dun episodio posterior.

Algo semellante acontece na serie xeracional *Gilmore Girls* (2000-2007), centrada na relación entre unha nai nova e unha filla adolescente. Aquí Rory Gilmore, a filla, é unha rapaza estudosa á que lle encanta ler, e a serie subliña esta idea enchendo o cuarto de Rory de libros e facéndoa mencionar máis de 200 títulos ao longo da serie, malia que as súas conversas se limitan a recomendalos e non desenvolven moito máis a relación entre os dous medios. No episodio da terceira temporada “Those Are Strings, Pinocchio”, por exemplo, Rory fai referencia a varios libros e autores no seu discurso de graduación do instituto para exemplificar o moito que lle gusta ler: “Vivo en dous mundos. Un deles é un mundo de libros. Vivín no condado de Yoknapatawpha de Faulkner, perseguín a balea branca a bordo do Pequod, loitei canda Napoleón, naveguei nunha balsa con Huck e Jim, fixen cousas absurdas con Ignatius J. Reilly, fun a bordo dun tren lóbrego con Anna Karenina e paseei polos camiños de Swann.” (Garber, 2016) Porén, ningún deses títulos ten máis relación co episodio, como adoita acontecer coas mencións casuais de Rory á literatura.

## 2.1 O libro como fío condutor

As referencias literarias non só ligan o produto televisivo a unha tradición ‘cult’, elevándoo de categoría artística e ao mesmo tempo converténdoo en recurso didáctico para as clases de literatura, como propón Julia L. Grant (2010), senón que tamén axudan a establecer o ton da narración, do mesmo xeito que o fai a música ambiental ou a paleta de cores.

Seguindo coa reflexión de Grant (2010), nos episodios “Out of Mind, Out of Sight” e “Earshot”, de *Buffy the Vampire Slayer* (The WB/UPN, 1997–2003), a introdución de dúas obras de Shakespeare nas aulas do instituto da protagonista (*The Merchant of Venice* e *Othello*, respectivamente), dá conta das preferencias literarias do creador Joss Whedon, pero tamén liga os temas universais de Shakespeare cos temas universais de *BtVS*, a serie sobre unha adolescente californiana que un día descubre que sobre ela recae a responsabilidade de salvar o mundo loitando contra todo tipo de monstros que se agochan nas sombras. No primeiro dos episodios que nos ocupan, os estudantes discuten en clase o papel de Shylock como marxinado, e as distintas reaccións de alumnado e profesora perante os lamentos de Shylock reflíctense nun *flashback* no tratamento que cada un deles deu a unha rapaza marxinada do propio instituto, convertida agora en antagonista do episodio; en “Earshot”, Buffy aproveita a recentemente adquirida capacidade de escoitar os pensamentos de quen está ao seu redor para darlle á profesora as respostas que quere oír sobre *Othello* e asombrar os seus compañeiros de clase, pero ao se referir a Iago como “o reverso tenebroso de Othello”, tamén establece un paralelismo entre ela e a súa igual, a cazadora Faith, que na terceira temporada da serie encarna o lado escuro de Buffy, contra o que esta terá que loitar para non rematar como Othello. Deste xeito, Shakespeare está presente na serie non só por mención directa no guión senón tamén como fío condutor de toda a temporada. Esta idea de enmarcar a narración dentro dos temas universais da literatura repítese no episodio “Beauty and the Beasts”, que comeza e remata con Buffy lendo unha pasaxe de *The Call of the Wild*, de Jack London, a un Angel que acaba de

regresar dunha dimensión infernal para facer xusto a viaxe oposta á que fai Buck no libro, de salvaxe a domesticado.

*Pretty Little Liars* (ABC Family/Freeform, 2010–2017), baseada nas novelas de Sara Shepard, é unha serie de misterio que xira arredor de catro amigas do instituto mentres se recuperan pola desaparición e misteriosa morte da líder do grupo. A serie comeza coas mensaxes ameazantes dunha figura chamada “A” que tenta desvelar os segredos máis escuros da cuadrilla, e pouco a pouco vai despregando unha serie de recursos de intriga e elementos pseudo-fantásticos que complican a trama. É doado desbotar esta serie como un produto de entretemento para adolescentes, sen reparar nas continuas referencias intertextuais que a sitúan como outro exemplo de televisión que aspira a ser algo máis ca televisión. En *Pretty Little Liars*, as referencias literarias son dos dous tipos vistos até agora: nos primeiros episodios, parte da acción transcorre no instituto, especialmente nas aulas, onde as personaxes principais debaten sobre as novelas de referencia do temario estadounidense co seu profesor de literatura, que é á súa vez un aspirante a escritor. Pero en ocasións as referencias son máis sutís, presentes só no título ou nun comentario das protagonistas, e axudan a establecer o ton do episodio, como acontece co uso do nome “Vivian Darkbloom” (un dos sobrenomes de Vladimir Nabokov), que unha das rapazas emprega nas súas escapadas con mozos maiores, ou o lugar que a antagonista das mozas, “A”, escolle para agochar unha carta que roubou no episodio “The Perfect Storm”: a copia do libro *Great Expectations*, de Charles Dickens, que está na biblioteca do instituto. A través dunha serie de *flashbacks*, o libro fai de caixa de resonancia dos temas da serie: *Great Expectations*, unha das novelas máis complexas de Dickens, ten unha estrutura de caixas chinesas, na que un misterio aparece dentro doutro como a propia carta apareceu dentro do libro, pero tamén como os misterios da trama se van sucedendo, e o tema central da novela é, asemade, a relación de poder entre Estella e Pip, que atopa o seu reflexo na relación de poder entre Allison (a moza desaparecida) e Emily, a autora da carta de amor agochada no libro.

Outro exemplo deste uso de referencias literarias directas para establecer o ton dun episodio, ou de toda unha serie, atopámolo na comedia de Michael Schur *The Good Place* (NBC, 2016–2020), na que uns personaxes con vidas non demasiado exemplares morren e van a ese ‘lugar bo’ do título. Eleanor, a protagonista, é consciente de que as súas accións na terra non a fan merecedora dun sitio no paraíso e ten medo de que en calquera momento a boten de alí, polo que procura a axuda dun profesor de ética filosófica tamén defunto para que a axude a ser mellor persoa. A partir deste momento a serie vira en tratado filosófico, no que as eternas preguntas sobre o sentido da vida, a moral e a identidade son tan significativas para a trama como os enredos dos protagonistas. En *The Good Place* os conceptos filosóficos están representados de diversas formas, normalmente a través dun diálogo rápido e enxeñoso, pero tampouco faltan as referencias aos libros e os autores de cabeceira de Chidi, o profesor de filosofía, desde o imperativo categórico de Kant até o existencialismo de Søren Kierkegaard. O feito de que a serie conte cun filósofo como asesor (Goldhill, 2018) confirma que os autores buscan algo máis que simplemente empregar os libros de filosofía como mero decorado, como nas comedias de situación dos 90 e primeiros 2000 se empregaba a casa, o café, ou o centro de traballo.

No drama *This Is Us* (NBC, 2016–presente), que se desenvolve adiante e atrás ao longo de varias décadas, o núcleo da familia branca protagonista, Jack e Rebecca Pearson, adopta un bebé negro tras perder un dos seus fillos nun parto múltiplo. O neno, Randall, medra querido no seo dunha familia branca, pero ao chegar á adolescencia comeza a facerse preguntas identitarias e a atoparse coa realidade dos conflitos raciais, que o seu pai non é quen de comprender porque non se decata dos seus propios privilexios. É entón

cando Randall procura un guieiro na figura do seu profesor de literatura (o único membro negro do claustro no seu colexio privado), o que o seu pai percebe coma unha ameaza á relación co fillo. No episodio da cuarta temporada “The Dinner and the Date”, Jack convida o profesor a cear a casa. Despois dunha tensa cea, na que un Jack exasperado lle di ao profesor “non lle podo aprender ao meu fillo a ser negro”, este regálalle un libro dun poeta do que Jack nunca escoitara falar: Langston Hughes. Ao final do episodio, Jack lévalle o libro ao seu fillo (a quen o profesor xa tiña a intención de regalarllo) e xuntos len o poema “I, too, sing America”.

Non é a primeira vez que a poesía aparece na serie: na primeira temporada, o pai biolóxico de Randall, quen tamén escribe, regálalle a Rebecca o libro *Poem Counterpoem*, de Margaret Danner e Dudley Randall, e de aí saca Rebecca o nome do neno. Porén, o poema de Hughes non só permea este episodio concreto, senón toda a serie, dando claves para entender o lugar de Randall na familia, a súa procura dunha voz propia, e a dolorosa ignorancia dos seus pais con respecto ás cuestións raciais: o poema, publicado en 1926, comeza cunha alusión directa ao referente literario de Hughes, Walt Whitman. Whitman escribiu “I sing the body electric” [Celebro o corpo eléctrico] e asociou a enerxía dese corpo a todas as virtudes da democracia americana, na que o poder emana de cada individuo actuando de acordo cos seus iguais, por iso continúa “I hear America singing, the varied carols I hear...” [Escoito cantar a América, a variedade de cantos que escoito...] (Ward, 2016). Hughes esixe facer parte desa voz diferenciada pero harmónica dos cidadáns ao declarar explicitamente “I, too, sing America” [Tamén eu celebro América], reclamación que queda máis patente no derradeiro verso: “I, too, am America” [Tamén eu son América]. Esa voz, harmónica pero única, é a que Randall leva procurando durante toda a súa infancia e adolescencia, cando vai anotando nunha libreta os nomes de todas as persoas negras que coñece, ou cando o seu pai, momentos antes da cea na que acabará descubrindo a Hughes, lle di que el non ve branco ou negro, que só ve o seu fillo, e Randall vese obrigado a retrucar “daquela non me ves”, poñendo de manifesto que Jack, por moi boa intención que teña, non vive no mesmo mundo có seu fillo nin se vai ter que afrontar ás mesmas dificultades. É por isto que “I, too, sing America” é posibelmente a referencia literaria máis importante de toda a serie: non só define a relación entre Jack e Randall, senón entre dúas culturas cuxo choque é a raíz mesma da historia do seu país.

É outro poema o que pecha o ciclo ascendente de Walter White/Heisenberg en *Breaking Bad* (AMC, 2008–2013) e preconiza o derrubamento do seu imperio. Na serie, un profesor de química de instituto que, pese á súa brillante mente, non é quen de gañar o respecto de ninguén nin de chegar a fin de mes, descubre que ten un tipo de cancro moi agresivo, e decide empregar os seus coñecementos para fabricar e vender metanfetamina, e así pagar o seu tratamento e deixar a súa familia nunha boa situación económica cando morra. Canto máis ascende Walter White no mundo da droga, máis arrogante vira e máis se esquece do seu propósito inicial, poñendo en perigo a súa familia e o seu socio no negocio do ‘cristal’. Pero *Breaking Bad* é unha serie que fala sobre todo de decisións e consecuencias, e na súa última temporada estas alcanzan a Walt, que ve como os seus dous mundos (o que construíu como capo da droga e o anterior a este, o do tímido profesor e pai de familia) se derruban perante os seus ollos. O creador Vince Gilligan decidiu titular o antepenúltimo episodio da serie “Ozymandias”, en alusión directa ao soneto de Percy Bysshe Shelley que describe os restos da outrora grandiosa estatua do faraón Ramsés II (Ozymandias é o seu nome grego) para subliñar a inevitable decadencia de todos os líderes e dos seus imperios. Neste caso o poema non figura explicitamente no episodio (alén do título), senón que o episodio enteiro é unha recreación case literal do poema: comeza cunha escena do pasado, cando Walt e o seu socio Jesse cocinaron por primeira vez a metanfetamina que deu orixe ao imperio de Walt, e despois volve ao tempo

presente, facendo reconto das baixas producidas despois dun enfrontamento entre dous axentes da DEA (un deles cuñado de Walt) e unha banda de neonazis que nalgún momento traballou para el. Se o poema describe dúas xigantescas pernas de pedra sen torso no deserto e preto delas un rostro partido medio afundido na area, a imaxe amosa a Walt debruzado no deserto, co rostro desencaixado pola perda do seu cuñado e amigo (e, seguramente, tamén do seu imperio). Ao longo do episodio, os personaxes principais van caendo de xeonllos ao chan co rostro desencaixado pola dor, provocando así un efecto de onda expansiva cuxo epicentro é o poema de Shelley, até que finalmente volvemos ver a planicie do deserto de Novo México, inmutable, o mesmo que no poema “Of that colossal wreck, boundless and bare/The lone and level sands stretch far away” [da ruína colosal, area ilimitada/ Se estende ao lonxe rasa, núa, abandonada] (Shelley, 2009). Malia que, como dixemos, o soneto non se menciona no episodio agás no título, o actor Bryan Cranston, que interpreta a Walt, recitouno fóra de cámara para unha promoción dos capítulos finais da serie, reforzando así a conexión do poema coa auxe e caída de Walter White.

## 2.2 O libro como parte da trama

Hai outras ocasións nas que as referencias aos libros non só funcionan para establecer o ambiente ou para amplificar os temas da serie, senón que se integran no argumento e pasan a formar parte das múltiples capas da trama; é normalmente o caso das series de ciencia ficción construídas arredor dun misterio, como *Lost*.

Para unha serie que quere ser tantas cousas á vez, as referencias intermediais semellan obrigadas. Na serie, cunha narrativa enfiada arredor de múltiples liñas temporais que saltan adiante e atrás, os superviventes dun accidente de avión enfróntanse ao descoñecido nunha illa misteriosa. Ao longo das seis temporadas aparecen case 100 obras literarias citadas, referidas ou nas mans dos protagonistas, desde a Biblia até *A Brief History of Time*, de Stephen Hawking, co cal non é difícil atopar conexións entre ao menos algunhas delas e os xiros argumentais da serie. Como afirma Jorge Carrión en *Teleshakespeare* (2011), moitas destas referencias atópanse no título do episodio e nel atopamos as claves interpretativas do mesmo. Se ben é certo que estas interpretacións poden chegar a ser forzadas cando se realizan *a posteriori*, os creadores da serie, Carlton Cuse e Damon Lindelof, aclararon en varias ocasións que algúns deses libros deitan pistas sobre puntos importantes da trama: “Escollemos os libros de xeito meticuloso e específico, e debatemos sobre as implicacións temáticas de escoller certos libros, por qué os estamos usando nesa escena, e qué queremos que a audiencia deduxa desa escolla” (Damon Lindelof, en Bradner, 2010). A comezos da segunda temporada, por exemplo, Cuse e Lindelof insinuaron que na novela de Brian O’Nolan, *The Third Policeman*, agochábanse as claves de moitos dos segredos da serie. A conexión tampouco pasara desapercibida para os fans desde que viran a Desmond lendo o libro no primeiro episodio da temporada: as vendas da novela disparáronse nas semanas posteriores á emisión do episodio (Entertainment R.T.E., 2007). De xeito semellante, *La invención de Morel*, do arxentino Adolfo Bioy Casares, que o personaxe Sawyer le nunha escena da temporada 4, garda moitos paralelismos coa trama da serie: trátase, en ambos casos, de protagonistas que chegan de forma improbable a unha illa do Pacífico que semella deserta pero resulta estar habitada por personaxes misteriosas, na que o tempo non transcorre de forma lineal, e na que unha serie de elementos externos (a máquina de Morel e os engranaxes da illa en *Lost*) axudan os protagonistas a alterar os planos da realidade. Ademais, as dúas obras están enraizadas no mito do eterno retorno, co protagonista de *La Invención de Morel*

revivindo a mesma semana desde que chega á illa, e as personaxes de *Lost* tendo que revivir o accidente que lles levou a ela. Curiosamente, ao se tratar dunha novela que está fóra do sistema literario anglosaxón, este feito é sistematicamente ignorado na maioría de artigos e páxinas web que analizan as referencias literarias máis evidentes de *Lost*.

### 2.3 O libro como recurso didáctico

Non podemos pechar esta análise das referencias directas a obras literarias sen volver falar do pacto entre o medio popular (a televisión) e o medio culto (a literatura). Como acabamos de ver, son as series cun público obxectivo adolescente as que máis exploran as múltiples posibilidades desa relación: *Pretty Little Liars* non só emprega clásicos da literatura universal como conector temático das súas tramas, senón que fai referencias frecuentes ao cine clásico e mesmo, nun alarde de creatividade visual incríbel para unha serie do seu perfil, recrea cadros de Edward Hopper en escenas puntuais para deleite do público que as descobre, como unha broma secreta entre os realizadores da serie e os amantes da pintura realista (Buckley, 2010).

En *Buffy the Vampire Slayer*, os libros non só están presentes nos exemplos mencionados, senón que boa parte da acción transcorre na biblioteca do instituto (nas primeiras tres temporadas), e un dos personaxes clave, a figura paterna que guía a Buffy durante a súa viaxe cara á madurez, é o bibliotecario Mr. Giles. Os personaxes da serie pasan boa parte de cada temporada estudando libros antigos na biblioteca, e cando xa non están no instituto fano na casa de Mr. Giles ou na tenda de maxia que este merca. O interesante é que Buffy e os seus amigos non fan nada por disimular o aburrido que resulta en ocasións investigar, a serie non emprega montaxes nas que as agullas do reloxo pasan a toda velocidade e eles devoran libro tras libro ávidos de coñecementos, pero si hai moitas escenas nas que os mozos tentan zafar da ardua tarefa, non atopan o que están buscando, ou confunden información vital, como lle pode pasar a calquera adolescente que se mergulla nun feixe de libros e artigos académicos para facer un traballo da escola. Todo ese esforzo, porén, ten a súa recompensa no campo de batalla, cando Buffy aplica o aprendido para vencer os monstros, pero o que o fai máis valioso é a ensinanza que de aquí se extrae, máis se cabe, insistimos, considerando cal é público obxectivo da serie: canto máis lemos e máis aprendemos, máis difícil é que os monstros nos dean medo, xa sexan os ficticios ou os do día a día. *BtVS* consegue integrar no seu argumento unha visión da literatura e o estudo como algo enriquecedor sen caer no didactismo que o público adolescente adoita rexeitar, e esa é unha parte importante do seu éxito, e de que siga a ser obxecto de estudo académico máis de 15 anos despois de que finalizase a súa emisión.

A derradeira serie da que imos falar neste estudo tamén está orientada a un público mozo e bebe tamén da inspiración temática de *BtVS*. *Supernatural* (The WB/The CW, 2005–actualidade) é un drama sobrenatural que xira arredor de dous irmáns, Sam e Dean Winchester, que perderon á súa nai a mans dun demo cando eran cativos e desde aquela percorren as estradas secundarias dos Estados Unidos cazando monstros. No caso desta serie podemos falar de transmedialidade, xa que, o mesmo que aconteceu con *BtVS*, o canon da serie está a ter a súa expansión en forma de banda deseñada, libros e mesmo unha serie de anime centrada nas dúas primeiras temporadas da serie orixinal. Ademais, o elemento distintivo de *Supernatural* son os recursos meta-televisivos que emprega case desde o comezo, que se intensifican cando na temporada 4 se introduce o personaxe de Chuck Shurley, presentado como un profeta que recibe directamente a palabra de Deus e a transforma en novelas de aventuras onde dous personaxes chamados Sam e Dean Winchester perden a súa nai a mans dun demo e percorren as estradas secundarias dos



Estados Unidos cazando monstros. Deste xeito os protagonistas da serie atópanse cunha serie de novelas que relatan o que está a acontecer nas súas vidas e o que estamos a ver os espectadores na serie. Neste caso apenas hai referencias a libros reais, senón que se crea un culto literario ficticio dentro da propia serie; non obstante, a investigación volve xogar un papel fundamental, cos irmáns alternando entre fontes dixitais e volumes antigos para procurar información. Volvemos, polo tanto, ao eloxio da literatura presente en *BtVS* e *Pretty Little Liars*, máis se cabe cando, en temporadas posteriores, os protagonistas descubren os vestixios dunha antiga sociedade secreta que se dedicou a estudar e compilar todas as particularidades dos monstros contra os que eles loitan, que tiña o acaído nome de “Men of Letters” (Homes de Letras) e cuxo cuartel xeral está cheo de libros de consulta.

### 3. Conclusión: o pacto intermedial

Fronte ao discurso por veces apocalíptico que preconiza a alienación da mocidade e a súa insensibilización perante a vida real debido á exposición ás mensaxes perniciosas da televisión, podemos contraponer todos os exemplos vistos neste artigo.

Por unha banda, os creadores de televisión non viven alleos a outras expresións culturais, polo que os seus coñecementos e as súas preferencias agroman tamén nas creacións orixinais, sen necesidade de recorrer á adaptación televisiva. Esas influencias pasan por amosarlle ao espectador os libros que forman parte da lista de lectura das personaxes, dando lugar, como xa vimos, a un anovado interese por eses títulos, pero tamén a establecer un diálogo con esas obras anteriores que as pode converter en parte da trama ou da ambientación da serie, caso, por exemplo, do poema “Ozymandias” de Percy Bysshe Shelley ou do “I, too” de Langston Hughes. Isto prestixia as series televisivas, ao as asociar a un medio “culto”, e pode axudar a rachar cos prexuízos que moitos académicos semellan ter cara a televisión, ao mesmo tempo que educa a novos espectadores noutras formas de arte.

Por outra banda, a relación entre os dous medios é mutuamente enriquecedora, xa que, como no caso das listas de libros de Rory Gilmore ou *Lost*, as referencias intermediais fan que os libros reflectidos na pantalla adquiren nova popularidade e que volvan ser obxecto de estudo e análise.

A relación intermedial é, por tanto, proveitosa tanto para as series como para a literatura, e especialmente para o público, que pode navegar entre ambos medios e atopar distintos niveis de complexidade nas series e novos significados nas obras literarias que até o momento lle pareceran contidas en si mesmas.

### REFERENCIAS

- Baetens, J. & Sánchez-Mesa, D. (2018). Literature in the expanded field: Intermediality at the crossroads of literary theory and comparative literature. *Interfaces* [Online]. Consultado en <http://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=245>
- Berbert, M. (Produtor) & Truffaut, F. (Guionista/Director). (1973). *La nuit américaine* [Filme]. Paris, France: Les Films du Carrosse, PEF, Produzione Internazionale Cinematografica.
- Biasio, A. D. (2017, August 8). Contemporary television series and literature: An intense, transformative embrace. *Fusion Magazine*. Consultado en

<https://www.fusionmagazine.org/contemporary-television-series-and-literature-an-intense-transformative-embrace/>

- Bradner, L. (2010, May 14). *Lost* reading list: the show's creators discuss literary influences, from Stephen King to Flannery O'Connor. *Los Angeles Times*. Consultado en <https://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2010/05/lost-in-books-.html>
- Buckley, N. (2010, July 5). *Pretty little liars*: Hopper and teen noir. *Norman Buckley*. Consultado en <http://normanbuckley.com/blog/pretty-little-liars/pretty-little-liars-hopper-and-teen-noir/>
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- Dean, W. (2009, February 11). Reviewing *Mad men*: season two, episode one – For Those Who Think Young. *The Guardian*. Consultado en <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2009/feb/11/mad-men-don-draper>
- Entertainment, R. T. E. (2007, January 10). *Lost* boosts interest in *The third policeman*. *RTÉ*. Consultado en <https://www.rte.ie/entertainment/2006/0220/406298-lost/>
- Fedele, M., Masanet, M. J. & Ventura, R. (2019). Negotiating love and gender stereotypes: Prevalence of *amor ludens* and television preferences rooted in hegemonic masculinity. *Masculinities and Social Change*, 8 (1), 1–43. <https://doi.org/10.17583/MCS.2019.3742>
- Fogelman, D. & Oyegun, K. (Guionistas). (2019). The dinner and the date [Episodio de serie televisiva]. In I. Aptaker, E. Berger, G. Ficarra, D. Fogelman, C. Gogolak, K. Olin, J. Requa & J. Rossenthal (Produtores executivos), *This is us*. Los Angeles, CA: NBC.
- Garber, M. (2016, November 28). The *Gilmore girls* revival has it out for Outsiders. *The Atlantic*. Consultado en <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/11/the-fault-in-stars-hollow/508841/>
- Gilligan, V. & Walley-Becket, M. (Guionistas). (2013). Ozymandias [Episodio de serie televisiva]. In V. Gilligan, M. Johnson & M. Maclaren (Produtores executivos), *Breaking bad*. Los Angeles, CA: AMC.
- Goldhill, O. (2018, October 12). Meet the philosopher behind *The good place*. *Quartz*. Consultado en <https://qz.com/quartz/1421632/the-philosophy-in-the-good-place-is-vetted-by-a-real-philosopher/>
- Goldstick, O. & Goldsmith, M. (Guionistas). (2010). The perfect storm [Episodio de serie televisiva]. In O. Goldstick, I. M. King, B. Levy & L. Morgenstein (Produtores executivos), *Pretty little liars*. Los Angeles, CA: ABC.
- Grant, Julia L. (2010). Slaying Shakespeare in high school: Buffy battles the merchant of Venice and Othello. In J. A. Kreider & M. K. Winchell (Eds.), *Buffy in the classroom: essays on teaching with the vampire slayer* (pp. 202–212). Jefferson, N.C: McFarland & Co.
- Ludot-Vlasak, R. (2017). Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité: quelques perspectives sur les frontières du littéraire. *TV/Series* [Online], Consultado en <http://journals.openedition.org/tvseries/2183>
- Marcus, B. K. (2013, October 9). Tv's third golden age: B.K. Marcus. *Fee*. Consultado en <https://fee.org/articles/tvs-third-golden-age/>

- Onieva, A. (2019, Diciembre 24). Todas las series españolas emitidas en 2019, de la peor a la mejor. *Fuera de Series*. Consultado en: <https://fueraadeseries.com/todas-series-espanolas-2019-peor-a-mejor-fe7bc8dc8dd6b>
- Palladino, D. (Guionista). (2003). Those are strings, Pinocchio. [Episodio de serie televisiva]. In G. Polone, A. Sherman-Palladino & D. Palladino (Produtores executivos), *Gilmore girls*. Los Angeles, CA: The WB.
- Shelley, P. B. (2009). *Ode ao Vento Oeste e outros poemas* (trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Hedra.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Selected Poems and Prose*. London: Penguin.
- Ward, D. C. (2016, September 22). What Langston Hughes' powerful poem "I, too" tells us about America's past and present. *Smithsonian Magazine*. Consultado en <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/what-langston-hughes-powerful-poem-i-too-americas-past-present-180960552/>
- Weiner, M. & Veith, R. (Guionistas). (2008). For those who think young. [Episodio de serie televisiva]. In M. Weiner (Produtor executivo), *Mad men*. Los Angeles, CA: AMC.
- Whedon, J. & Espenson, J. (Guionistas). (1999). Earshot [Episodio de serie televisiva]. In J. Whedon & D. Greenwalt (Produtores executivos), *Buffy the vampire slayer*. Los Angeles, CA: The WB.
- Whedon, J. & Noxon, M. (Guionistas). (1998). Beauty and the beasts [Episodio de serie televisiva]. In J. Whedon & D. Greenwalt (Produtores executivos), *Buffy the vampire slayer*. Los Angeles, CA: The WB.
- Whedon, J. (Guionista). (1997). Out of mind, out of sight [Episodio de serie televisiva]. In J. Whedon & D. Greenwalt (Produtores executivos), *Buffy the vampire slayer*. Los Angeles, CA: The WB.
- Whitman, W. (1961). *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*. London: Penguin.
- Wikipedia Editors (n.d.). List of 2019 American television debuts. Consultado en [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_2019\\_American\\_television\\_debuts](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_2019_American_television_debuts)