

CUADERNO

Las nuevas reglas del juego

Series de televisión dramáticas
norteamericanas contemporáneas



«Yo soy real, tú eres real, todo lo que te ha pasado es real... y las personas que están en la iglesia también. Todos morimos alguna vez, hijo. Algunos murieron antes que tú, y otros mucho después... No existe el ahora aquí. La parte más importante de tu vida fue la que pasaste con esas personas. Por eso estáis todos aquí. Nadie muere solo, Jack. Los necesitaste a todos. Y ellos a ti... para recordar... y para liberarse.»

Christian Shephard, en *Final* (#6x17/18: The End, Jack Bender, ABC: 2010)

Iván Bort Gual

NARRATIVA A LA DERIVA: DE *PERDIDOS* A LA ETERNIDAD¹

Apenas siete minutos pasan de las ocho de la mañana de un lunes 24 de Mayo en España. Tras una *noche perdida* en la que los maratones de visionados de episodios previos, las multitudinarias reuniones entre seguidores incondicionales e inconcebibles madrugones de manera planetaria y simultánea², termina para siempre *Perdidos* (*Lost*, J.J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, ABC: 2004-2010), una de las series de televisión más emblemáticas y adictivas de la historia catódica e, indudablemente, uno de los hitos televisivos de la primera década del nuevo milenio, serie de culto, fenómeno en Internet, tema recurrente de conversación, polo de influencia de las nuevas narrativas contemporáneas surgidas a su estela. El final de *Perdidos* marca un punto de inflexión en la manera de ver la televisión, y también de emitirla. El éxito y la repercusión de la serie tras-

ciende las clásicas valoraciones acerca de audiencias y *shares*. *Perdidos* ha sido un fenómeno que se ha seguido mucho más desde la red que desde la televisión, se ha tornado en un referente global cuyo alcance y repercusión difícilmente pueda ser clasificado o etiquetado de una forma convencional.

El fin del espectáculo es siempre un hecho traumático para el público (COMPANY y MARZAL, 1999: 55), pero lo es aún más en la narrativa serializada, adalid de la iterativa promesa de nuevas aventuras amparadas en la garantía ficcional de un relato simbolizado en la *reversibilidad de la muerte* (PALAO, 1989: 173) donde habita, a la postre, ese insubsanable efecto en el espectador institucionalizado en este tipo de discursos en los que el cierre y descubrimiento final del misterio planteado y desarrollado a lo largo del tiempo solamente conseguirá, por

definición, una satisfacción parcial (THOMPSON, 2003: 132)³. Ningún final será nunca enteramente placentero, pues supondrá siempre, justo cuando el *ending* corone el cuadro por última vez, la confirmación del apocalipsis de un sueño convivido, la llegada definitiva a la última estación del viaje inmóvil⁴.

El episodio especial que daba fin para siempre a seis exitosas temporadas de serie, un *series finale* que parecía avocado a la gloria antes de su propio nacimiento, titulado de forma inusitadamente meridiana *Final*⁵, ofrecía a todos los seguidores la ejecución de un cierre dramático, eminentemente sentimental, nostálgico, complaciente y lacrimógeno, que ponía a la orden del día la controversia generalizada y la extrema disparidad en las reacciones del público, sin lugar para unas medias tintas que jamás habrían ensartado con el sentido del *show*. Más allá de valoraciones acerca de ello, vacuas teorías resolutivas o implicaciones emocionales, el presente artículo pretende, consciente de que sea como fuere, ése fue el fin de 121 episodios de claves, emociones, muertes, pasiones, tragedias, humor, guiños, pistas (in)descifrables, filosofía, mitología y religión, dejar patente que *Perdidos* es ya historia de la televisión contemporánea y que es tiempo ahora para intentar escrutar su elucidario narrativo.

«¡Tenemos que volver, Kate!» o la angustia del *flashforward*

Defender que la novedad de la narrativa de *Perdidos* se asienta en su afrenta por un lenguaje de ficción premeditadamente enrevesado que coquetea con la imposibilidad y la incoherencia, ostentando como mayor ardid la alteración del orden del espacio y del tiempo fílmicos, supondría incurrir en un naufragio crítico de proporciones tan monumentales como las de ese vuelo 815 de *Oceanic Airlines*. El cine ha hecho de la quiebra de la linealidad natural del tiempo y del espacio a través del montaje un mecanismo paradigmático de autoconstrucción de sus propios metacódigos. Tan solo hemos de echar

un vistazo a obras de esta última década, como la mejor película del hoy referente del Hollywood más comercial Christopher Nolan, *Memento* (2000); o la experimentación extrema que el cineasta argentino Gaspar Noé ofreció con su tormentosa producción francesa *Irreversible* (Irréversible, 2002). Por otra parte, su caleidoscópica configura-

Ningún final será nunca enteramente placentero, pues supondrá siempre la llegada definitiva a la última estación del viaje inmóvil

ción de un universo integrado por una multiplicidad de historias tan aleatoriamente paralelas como convergentes protagonizadas por un coral elenco de complejos personajes en absoluta merced de un azar y un destino escritos cada semana por un puñado de talentosos guionistas; no está en esencia muy lejos de un cine contemporáneo trufado de estos efectismos y del que con suerte podríamos destacar el trabajo fundacional de cineastas como Robert Altman o Alejandro González-Iñárritu. En suma, «*Perdidos* ha implantado no pocas estrategias narrativas que si bien no estaban en desuso en el cine, sí habían sido digeridas por las formas del relato más convencionales [...] esa idea en torbellino, narrativa en abismo, materia argumental manipulada hasta la saciedad» (CASAS, 2010: 46).

Así, la estructura narrativa de *Perdidos* a lo largo de sus seis temporadas se construye a partir de la disposición, en el discurrir de sus tres primeras temporadas, de una serie de *flashbacks* engarzados que exploran el pasado de los personajes, ahondando en la fractura del espacio-tiempo al unísono de la germinación de una cuestión que, finalmente, se erigiría clave para el tránsito de su relato: la *redención*. En la cuarta temporada se reformula este código introduciendo la argucia del *flashforward*, donde ya no vemos el pa-

sado de los personajes, sino su futuro, un futuro a acometer tan incierto o más que el sendero ya franqueado. En la quinta y la sexta temporadas los acontecimientos se precipitan en una espiral tempestuosa de líneas temporales y dimensiones alternativas que se torna en un rocambolesco puzzle cuyo envite a la recomposición ya no sólo afecta a los

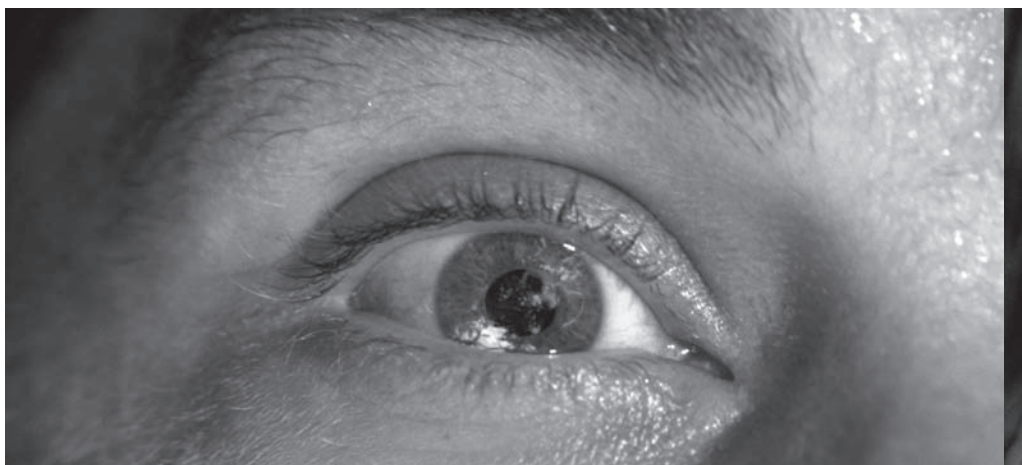
espectadores, que desean —enloquecen, apuestan— por descifrar las claves de lo que ven, sino que son los mismos actantes los que empiezan a cohabitar esa promesa de coherencia con la que el relato retoza caprichoso.

Existen dos momentos en *Perdidos* de relevancia capital a la hora de armar este monumental bastidor de vaivenes espaciotemporales que, además, pueden localizarse coincidentes con dos episodios que, vista la serie en su conjunto, han servido para dinamitar todo su esqueleto y renovar nuevas mutaciones que la han acabado convirtiendo en un referente discursivo hasta sus postrimerías. Cada uno de ellos ha transformado la serie desde el interior hacia el exterior, desde su esencia hasta su estructura, del episodio a la temporada, como ese viaje interior-exterior, flujo itinerante, que cada uno de los habitantes de la isla esbozan entre sueños y recuerdos, miedos y anhelos.

Así, el punto de inflexión más importante, a nuestro juicio, de toda la serie —y con permiso de muchos otros metonímicos vestigios de efímeros fragmentos recolectados para la eternidad de su rememoración, puede que el mejor estadio de todo su discurrir— lo emplazamos en *A través del espejo* (#3x22: *Through The Looking Glass*, Jack Bender, ABC: 2007), fundamental e imprescindible *season finale* de

la tercera temporada que iba a significar él fénix de la resurrección del paradigma formal de la serie. En él, tras tres temporadas en las que la rutina del *flashback* inundaba una estructura episódica que, si bien nunca cristalizó en yugo de un formulismo aplantillado demasiado común en otras series contemporáneas⁶, sí empezaba a denotar un cierto agotamiento de una sistemática maquinales que parecía en ocasiones estar extendiéndose en demasía⁷. Así, en *A través del espejo*⁸ vemos a un Jack Shephard fuera de la isla, a la deriva, desahuciado, abandonado a su autodestrucción, mientras el episodio construye el ya clásico paralelismo con sus avatares y los del resto de náufragos. El episodio evoluciona con interés y promesa de trascendencia —siguiendo los códigos canónicos de un final de temporada— pero no es hasta la escena final cuando todo explota, cuando la serie se reinventa. En esa nocturna escena final, oscuramente memorable, con un aeropuerto —no por casualidad— como telón de fondo, y los ensordecedores estruendos de los frecuentes despegues y aterrizajes marcando la cadencia del diálogo, Jack y Kate se encuentran. Algo resulta extraño para el espectador en ese encuentro. Algo no es como siempre. No es como los demás *flashbacks*. De repente, un desconsolado Jack, incapaz de aferrarse a nada en su vida, nómada de un limbo emo-

Series coetáneas como *Flashforward*, *Héroes*, *Jericho*, incluso la clásica *Mad Men*, pero sobre todo, *Daños y perjuicios*, adoptaron las estrategias narrativas de *Perdidos* con especial brillantez



cional que se perdió en algún tiempo, en algún lugar del vuelo hacia Sydney, exclama: «¡Tenemos que volver, Kate... tenemos que volver!». Un estridente avión vuela por encima de nosotros justo antes de que el episodio finalice con su clásico *pre-ending* —las cuatro letras de LOST sobre fondo negro y el efecto sonoro potenciador del suspenso narrativo—, como pretendiendo acallar la inafrentable relevancia real de todo cuanto acababa de pasar. En efecto, por primera vez, somos conscientes de que *salen de la isla*, de que hay un futuro tras ese pasado encaramado en los *flashbacks* de las últimas temporadas y más allá de ese enigmático presente que bosquejaba su día a día en la isla. Aún oyendo el *ending theme* de Michael Giacchino en los créditos finales, caemos en la cuenta de que todo lo que hemos visto en el episodio no ha sido una analepsis, sino una prolepsis. Ese Jack no era el Jack de antes de la isla, sino alguien en quien irremisiblemente iba a convertirse en los próximos episodios. Y nosotros íbamos a asistir sin

punto de retorno a ese tránsito. Ésa es la *angustia del flashforward*.

Tempus fugit

A partir de *A través del espejo*, la cuarta temporada explota las infinitas líneas narrativas que quedaban abiertas tras la posibilidad de enzarzar una narrativa de semblante caótico encadenando *flashbacks* y *flashforwards*. No es descabellado afirmar que a partir de tal punto de inflexión la narrativa de todo el serial contemporáneo quedaba impregnada de esta añagaza. Llegó a surgir a rebufo de ello una descarada producción que no ocultaba esta pretensión ni siquiera en su título, que sin pudor evidenciaba la figura de prospección: *Flashforward* (Brannon Braga, David S. Goyer, Robert J. Sawyer, ABC: 2009-2010), serie que sin embargo fue prontamente cancelada en su segunda temporada. No obstante, fueron muchas otras producciones, no exclusivamente televisivas⁹, las que adoptaron las estrategias narrativas de *Perdidos* con especial brillantez. El *flashforward* llegaba incluso a series



Ojo abierto —*Piloto* (#1x01: Pilot, J.J. Abrams, ABC: 2004)—, ojo cerrado —*Final* (#6x17/18: The End, Jack Bender, 2010)—; buñueliana simetría —*Un perro andaluz* (Un Chien Andalou, Luis Buñuel, 1929) y *Ese oscuro objeto del deseo* (Cet obscur objet du désir, Luis Buñuel, 1977)—



de corte clásico como *Mad Men*, que en su episodio *Veintitrés del siete* (#3x07: Seven Twenty Three, Daisy von Scherler Mayer, AMC: 2009) arrancaba con un *in medias res*¹⁰ en el que Don Draper se levanta herido en una habitación de motel destartada, Peggy Olson acaba de hacer el amor con un hombre cuya identidad nos queda por descubrir y un enigmático plano de ensoñación de una Betty Draper sobre un diván de desmayo victoriano sólo nos prometen que el relato debe rearmarse para buscar su pulso y retomar su punto de partida. Pero quizá sea en el caso de series como *Héroes* (*Heroes*, Tim Kring, NBC: 2006-2010), *Jericho* (Stephen Chbosky, Josh Schaer, Jonathan E. Steinberg, CBS: 2006-2008) o sobre todo en la más reciente *Daños y perjuicios* (*Damages*, Todd A. Kessler, Glenn Kessler, Daniel Zelman, FX: 2007-) donde se ponga de manifiesto esta influencia. En *Daños y perjuicios*, un drama legal que en otras andaduras televisivas simplemente ofrecería los clásicos casos de rutina procedimental profesional, cada

episodio comienza con un *teaser* —partícula previa al *opening*— en el que, a través de una fotografía narrativa artísticamente alterada y retocada —en una estrategia similar a la contraposición de blanco y negro y color de *Memento*— transcurren unos hechos que el espectador pronto es consciente que corresponden al *futuro del relato*. Así, su estructura se compone de dos líneas temporales que avanzan hacia delante, pero una sólo se muestra a través de incomprensibles retales, piezas de puzzle aparentemente imposibles de encajar en lo real, y la otra, la central, la que ocupa la mayor parte del metraje, que discurre a una mayor velocidad y cuyo objetivo no es otro sino intentar construir un espacio en el relato que pueda posibilitar el ensamble coherente con el futuro hasta tornarlo presente. Lo que resulta más inquietante, y ahí reside la brillantez de la explotación de la fórmula, es que el espectador no pueda ser capaz de concebir cómo el presente del relato —o quién sabe, el pasado, si se considera el futuro como el presente—

va a poder hacer posible ese destino. Por ello la narrativa de *Perdidos* ha venido a instaurar en el tiempo y espacio de la representación audiovisual lo que se ha acertado en llamar una cierta *generación de la incertidumbre*: «una generación que no puede explicarse sin comprender el complejo entramado que subyace a una narrativa que tiene a la incertidumbre como eje motor de su avance, más allá de cualquier conexión con el imaginario universal asociado a la ciencia-ficción surgida de la literatura, y por supuesto, del propio cine [...] un cine líquido que altera la lógica temporal convencional basada en la causalidad construido sobre múltiples enigmas que conviven sistemáticamente hasta el punto que un enigma resuelto siempre esconde y hace emerger uno nuevo sin que exista la posibilidad de que el espectador pueda agarrarse a ninguna explicación sólida de lo que se está explicando» (PETRUS, 2010: 53).

J.J. Abrams, uno de los puntales creativos de *Perdidos* y considerado el principal artífice de su éxito, ya había experimentado con la narrativa quebradiza y la alteración de la linealidad de la certidumbre en la que fue su creación previa: *Alias* (ABC: 2001-2006), una serie cuya estructura, al igual que la de *Perdidos*, se alambicaba a partir de la interacción articulada en episodios simples de dos elementos narrativos omnipresentes: los *cliffhangers*¹¹ y los *in medias res* (ABBOTT y BROWN, 2007: 13)¹². El precedente fundacional del *cliffhanger* del que hace gala este final de la tercera temporada de *Perdidos* encuentra así en el episodio de *Alias* *La revelación* (#2x22: The Telling, J.J. Abrams, 2003), escrito y dirigido por el propio Abrams, el campo de pruebas sobre el que germina todo su concepto. En él, en una escena a modo de epílogo, similar a la descrita de *A través del espejo*, desubicada de todo, desanclada de ningún tiempo

ni lugar —el espacio retratado obedece a un *bladerunneriano* escenario exótico y urbano de luces nocturnas— Sydney Bristow (Jennifer Garner) despierta des-

Ian Cusick) empieza a desdoblarse su conciencia habitando dos espacios y dos tiempos de manera concadenada, él mismo en 1996 y su yo actual de

Pearl Harbor queda atrapado en una misteriosa tormenta que les transporta cuarenta años atrás, justo antes del ataque japonés; y *El experimento Filadelfia* (The Philadelphia Experiment, Stewart Raffill, 1984), en la que dos jóvenes marines, en 1943, toman parte voluntariamente de un secreto experimento —¿iniciativa Dharma?— cuyo error les transporta cuatro décadas hacia el futuro. Existe en todo caso uno de esos referentes sorprendentemente coincidentes que, sin embargo, no han sido reconocidos por los creadores de *Perdidos*. Remitimos desde aquí al lector ávido de curiosidad a que acuda a *Vuelo 714 para Sidney* (Vol 714 Pour Sydney), obra de Hergé en *Las aventuras de Tintín* donde, además de la explícita cita del título, podremos ver un avión que se estrella en una isla recóndita, inquietantes estaciones de operaciones escondidas por ella, dos bandos de habitantes armados, antiguos vídeos grabados en blanco y negro, estatuas antiguas y arquitecturas de civilizaciones pasadas, además de incomprensibles alteraciones de los campos electromagnéticos...

Así, las consecuencias del nuevo devenir narrativo de la serie instauraron la irrupción del tiempo y el espacio desestabilizados, de la intrincada posibilidad de que los personajes pudieran saltar desde el 1954 al 1977 e incluso retornar a su presente, precipitando al espectador a desmoronar el engranaje del reloj y quedarse colgando temerariamente de sus agujas cual Harold Lloyd en la escena cumbre de *El hombre mosca* (Safety Last, Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, 1923).

La sexta y última temporada, en su ansia por continuar renovando su lenguaje narrativo, disponía, ya como culmen del abismo dimensional, la integración de las dos hipótesis posibles que resolvían el final de la temporada anterior. En una de esas dos líneas temporales, que la ABC tituló *flash sideways*, la detonación de la bomba de hidrógeno consigue que el vuelo de *Oceanic 815* nunca se estrelle, configurando una suerte de *realidad en limbo*,



«¡Tenemos que volver, Kate!», cuando el pasado se torna en futuro. *A través del espejo* (#3x22: Through The Looking Glass, Jack Bauer, ABC: 2007)

memoriada y confusa tras una batalla recientemente librada. Cuando por fin logra reencontrarse con su compañero de trabajo, agente del FBI y pareja amorosa Michael Vaughn (Michael Vartan) —trasunto de Jack y Kate— él, entre sollozos y sentida estupefacción le revela que, aunque ella no es consciente de ello, lleva desaparecida dos años. Así, este *tempus fugit* se erige en reinención de nuevos patrones narrativos que afrontar en las sucesivas temporadas, volviendo a requerir llenar un espacio y un tiempo que de repente el relato ha deslavazado completamente, abriendo un nuevo universo de posibilidades dramáticas.

Y Desmond cogió su DeLorean

Es en la cuarta temporada cuando la serie, a través de un magnífico episodio titulado *La constante* (#4x05: The Constant, Jack Bauer, ABC: 2008) —elegido mejor episodio televisivo del año— genera el segundo momento de relevancia capital del que hablábamos unas líneas atrás. Se trata del episodio en que Desmond Hume (Henry

2004. A partir de este momento los *flashbacks* y los *flashforwards* se basan en un montaje imposible en el que los personajes empiezan a habitar ¿realidades? paralelas y universos colindantes. Las cabezas pensantes del *show*, conscientes del éxito de la forma que desarrollaron en *La constante*, concibieron la quinta temporada con esos frecuentes viajes en el tiempo que tanto han nutrido la historia del cine, desde *El tiempo en sus manos* (The Time Machine, George Pal, 1960) y *Los pasajeros del tiempo* (Time After Time, Nicholas Meyer, 1979) hasta *12 monos* (12 Monkeys, Terry Gilliam, 1995) y su referente autoral *La Jetée* (Chris Marker, 1962), pasando por *Terminator* (James Cameron, 1984) o, sobre todo, la trilogía de *Regreso al futuro* (Back To The Future, Robert Zemeckis, 1985). Al hilo, el propio J.J. Abrams señaló abiertamente dos títulos cinematográficos que inspiraron el origen de *Perdidos*¹³: *El final de la cuenta atrás* (The Final Countdown, Don Taylor, 1980), en la que un buque de guerra, realizando una misión rutinaria a 200 millas de

un *purgatorio*. Sin embargo, en una segunda *realidad*, los personajes continúan en la isla conviviendo con los eternos enigmas, monstruos y fantasmas interiores.

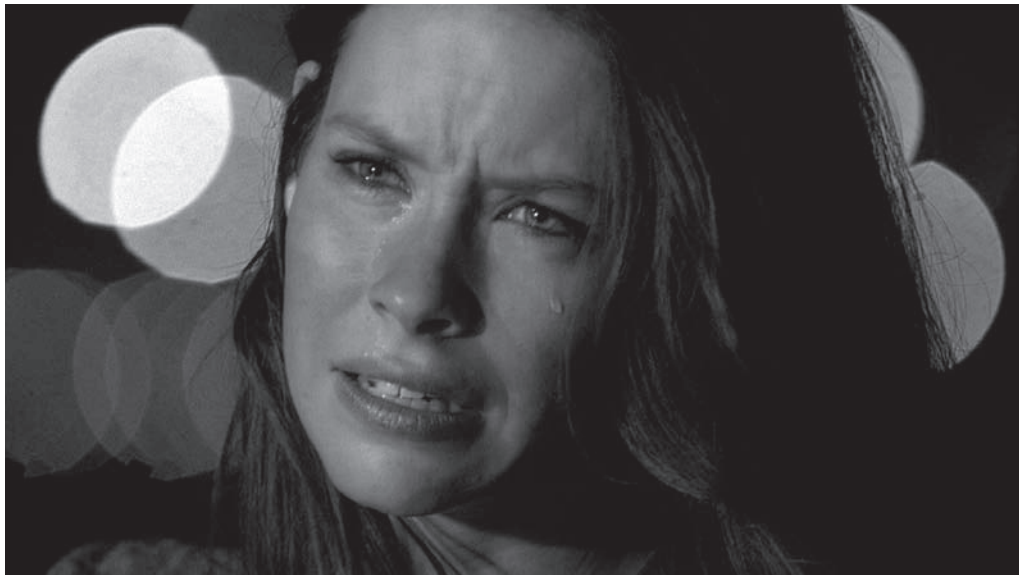
Eternidad

La resolución final de la serie, como señalábamos, afortunada o desafortunada, o siquiera si puede considerarse que ha habido resolución alguna, no fue sino consecuencia directa de la monstruosidad imponente que la mitología del propio *show* iba creando a medida que crecía. Cuanto más grandes eran los enigmas, inevitablemente más grande era la expectativa del espectador. Y la complejidad de *Perdidos* reside, en última instancia, en ser una serie profundamente metadiscursiva.

El final de *Perdidos* reúne a todos los personajes de la serie en un entorno religioso —no en vano la traducción del nombre de Christian Shephard, padre de Jack, no es otra que *pastor cristiano*— en el que resulta especialmente relevante que se hable de que «no existe el ahora aquí». La maravillosa paradoja del final de *Perdidos* consiste en el hecho de que, tras incontables grietas en el espacio y en el tiempo, y la disposición de una multiplicidad de historias que se iban cru-

zando y separando, de personajes que nacían y morían, se perseguían y abandonaban, de la imposibilidad de la *redención*; existe finalmente un tiempo

toria de la pequeña pantalla —que ha demostrado sobradamente que ya no es pequeña por tamaño ni jerarquía respecto al cine, sino sólo por edad—.



y un lugar, o más bien un no-tiempo y un no-lugar en el que por fin todos se encuentran, precisamente compartiendo lo que la serie más ha fracturado: *la continuidad*.

En palabras de Carlos Reviriego, «si aceptamos como premisa que *Twin Peaks* vendría a ser el *Ciudadano Kane* de la televisión al destrozar la causalidad narrativa y entregarla a las llamas del subconsciente; aceptaremos que *Perdidos* bien podría hacer las veces de *El año pasado en Marienbad*, el dispositivo que rompe definitivamente las cadenas de la ficción televisiva, cuando los mecanismos de la memoria y las fugas de la percepción quebrantan toda ley conocida» (REVIRIEGO, 2010: 65). Y es que los paralelismos entre la obra fundacional de Lynch y Frost, en los albores de la década de los noventa, y todo lo que *Perdidos* ha renovado en el nuevo milenio, no son casuales, y quizá, con el permiso de *Los Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, HBO: 1999-2007) como insalvable referencia al papel clave que ha desarrollado la apuesta de HBO en la última década, se trate de las dos series de televisión más influyentes de la his-

Sea como fuere, y con la necesaria distancia y perspectiva que nos aportará la sabiduría del tiempo, quizá tenga razón el cineasta español Nacho Vigalondo, director de *Los cronocrímenes* (2008), película que por cierto influyó notablemente en los creadores de *Perdidos* a la hora de desarrollar los guiones de sus últimas temporadas, cuando postula que «dentro de diez años diremos que fue el humo negro el que mató a Laura Palmer»¹⁴. Tiempo al tiempo. ■

Notas

- 1 Grupo de investigación ITACA-UJI. El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+I del Ministerio de Ciencia e Innovación para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.
- 2 «Por primera vez en la historia miles de personas de 59 países han podido ver prácticamente al unísono el final de la serie más adictiva de los últimos tiempos.

La irrupción del tiempo y el espacio desestabilizados precipitan al espectador a quedarse colgando temerariamente de las agujas del reloj del tiempo, cual Harold Lloyd en la escena cumbre de *El hombre mosca*



Redención final en un inusitado espacio de continuidad que es sin embargo un no-tiempo y un no-lugar, un trasunto de *Marienbad*.
Final (#6x17/18: *The End*, *Jack Bender*, 2010)

Las cadenas han tenido que ponerse las pilas para emitir el final lo más pegado posible a Estados Unidos, so pena de quedarse sin audiencia [...] Incluso los seguidores españoles han visto el final de la serie antes que los de algunas áreas de EEUU, donde la cadena ABC ha culminado la emisión a las 8.30 (hora española), una media hora más tarde que en España» (PÉREZ-LANZAC, 2010).

- 3 En su contexto original: «The effect on the overall shape of the series was the viewers who wanted closure in the mystery got only partial satisfaction» (THOMPSON, 2003: 132).
- 4 Célebre ya analogía con la que Noël Burch titula el capítulo IX de su libro (1999: 205).
- 5 Este episodio especial, de una duración de dos horas —más que un episodio doble convencional— estuvo nominado a los pasados Emmy como mejor episodio de serie televisiva del año, galardón que finalmente se fue hacia el *season finale* de la tercera temporada de *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC: 2007-) titulado *Cierra la puerta. Siéntate* (#3x13: *Shut The Door. Have A Seat*, Matthew Weiner, AMC: 2009), siendo además la primera

vez que serie alguna ganaba el Emmy al mejor drama durante cuatro años consecutivos —tantos como todas y cada una de sus temporadas—. En el caso de *Perdidos* se contaba con un considerable número de nominaciones en premios importantes —incluyendo dirección, guión, interpretaciones e incluso a la mejor serie y al mejor episodio— que hacían prever que la academia de televisión norteamericana iba a premiar como broche final su condición de hito popular planetario. Al final se fue de vacío.

- 6 Permítasenos la licencia de denunciar la insalvable *verticalidad* (BORT GUAL, 2008) de series como *House* (House M.D., David Shore, Fox: 2004-) —para cuya muestra remitimos al estudio que de su reglada estructura narrativa hace Marta Martín Núñez en estas mismas páginas— o cualquiera de los sucedáneos surgidos de la franquicia *C.S.I. (Crime Scene Investigation)*, Anthony E. Zuiker, CBS: 2000-), toda vez se trata de *shows* de incontestable éxito, así como fructuosos focos de numerosos estudios.
- 7 Tanto es así que en la tercera temporada ya se fueron incluyendo *flashbacks* no

sólo de los personajes principales, sino que se enmarañaban con el pasado de *los Otros*, habitantes de la isla que iban sumándose al escenario global de la serie.

- 8 El título del episodio guarda evidente relación con la novela *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (*Through The Looking-Glass, And What Alice Found There*, Lewis Carroll, 1871), pero es también homónima rúbrica, en su traducción a nuestro idioma, de un film de Robert Siodmak de 1946 (*The Dark Mirror*) que narra la historia de dos hermanas gemelas univitelinas, interpretadas por Olivia de Havilland, sobre las que recae la sospecha del asesinato de un médico. Esta siniestra dualidad es por tanto cita recurrente con el episodio de *Perdidos* en el que el descubrimiento del giro dramático final emplea igualmente el recurso del desdoblamiento —de una nueva línea temporal, en este caso—.
- 9 Es bastante evidente la cita a *Perdidos* en toda la trama y puesta en escena de, por ejemplo, *Passengers* (Rodrigo García, 2008), así como a propósito del reciente estreno de la última película de Martin Scorsese: *Shutter Island* (2010), un nu-

trido sector de la crítica ha detectado en ella «cierta influencia de *Perdidos*. Reminiscencias no faltan: personajes atrapados en una isla, *flashbacks* reveladores, muertos que regresan de la tumba y un protagonista con un conflictivo pasado. Diversos críticos han querido ver en este largometraje la influencia de una nueva forma de contar historias, consagrada por los nuevos seriales televisivos». Sobre *Shutter Island*, el crítico del *New York Times* A. O. Scott aseguraba que «es un engaño narrativo [...] plagado de *DharmaGuffins*». El vocablo *DharmaGuffin* es, evidentemente pues, un cruce entre el *MacGuffin* hitchcockiano y el término *Dharma*, emblema mitológico de *Perdidos*, viniendo a confirmar que, «hoy día, gracias a *Perdidos*, la arquitectura entera de la narrativa audiovisual puede estar sustentada por una retahíla de *MacGuffins*» (Alandete, 2010).

10 *In medias res*, latinismo que significa *hacia la mitad de las cosas*, es un recurso narrativo que presenta el arranque del relato en mitad de la historia, en vez de en el comienzo de la misma —*ab ovo* o *ab initio*—, para presentarla en un punto álgido que más tarde pueda encontrar su introducción u origen a través de saltos atrás en el tiempo con el cometido de narrar lo sucedido cronológicamente. La expresión toma prestada su nombre de la *Ars Poetica* de Horacio.

11 Un *cliffhanger*, literalmente *colgante de un acantilado*, es un suceso que normalmente, al final del capítulo de una serie de televisión, cómic, película, libro o cualquier otra obra de la que se espera una continuación, genera el suspense o el *shock* necesario para hacer que el receptor de la misma —audiencia, espectador, lector— experimente el máximo interés posible en conocer las consecuencias, el resultado y/o el desarrollo de dicho efecto en la siguiente entrega. En el campo que nos ocupa, el de las series de televisión, el *cliffhanger* por antonomasia se sitúa siempre en el episodio final de cada una de las temporadas. Originario de la literatura *pulp* y de los radiodramas, su objetivo es mantener en vilo la espera de una nueva temporada de cada serie para fidelizar el consumo tras el inevitable y ya

normalizado parón entre las temporadas. Con menor detención en la definición, Cascajosa (2005: 207) lo describe como «un final que deja la resolución del argumento en suspense, a menudo acompañado del rótulo “Continuará...”» aunque la evolución en la complejidad de las tramas del serial televisivo contemporáneo deja esta visión ciertamente insuficiente, pues el uso de *cliffhangers* se viene utilizando, además de en su vertiente clásica *inter-episódica*, de forma incluso *intra-episódica*.

12 En su contexto original: «I have also coded two narrative elements that belong more on the level of the single episode narrative than on the level of the serial narrative: the presence of *cliffhangers* and *in medias res* introductions» (ABBOTT y BROWN, 2007: 13).

13 De hecho, el pasado mes de Junio, y aprovechando el tirón comercial del fenómeno, estas dos películas han sido editadas conjuntamente en DVD por Vértice Cine y Karma en un pack bajo el ilustrativo título «generación perdidos: las dos películas que inspiraron la serie *Perdidos*».

14 Entrevistado en *elCultural.es*; fuente:http://www.elcultural.es/noticias/CINE/558/Nacho_Vigalondo_Dentro_de_10_anos_diremos_que_fue_el_humo_negro_el_que_mato_a_Laura_Palmer

Bibliografía

- ABBOTT, Stacey y BROWN, Simon (Eds.) (2007). *Investigating Alias: secrets and spies*. London/New York: I.B. Tauris.
- ALANDETE, David (2010). El nuevo lenguaje de la ficción: fascinante pero... ¿coherente?. *El País*, 27 de Marzo de 2010.
- BORT GUAL, Iván (2008). *De los 24 fotogramas por segundo a los 24 episodios por temporada*. Tesina/Trabajo de investigación. Castellón: Universitat Jaume I.
- BURCH, Noël (1999). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- CARROLL, Lewis (1986). *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Madrid: Ediciones Auriga.
- CASCAJOSA, Concepción (2005). *Prime time: las mejores series de TV americanas, de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.

CASAS, Quim (2010). Series de televisión de la última década: un lenguaje renovado. *Dirigido por...*, 399, 44-51.

COMPANY, Juan Miguel y MARZAL, José Javier (1999). *La mirada cautiva: formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artístic.

PALAO, José Antonio (1989). De la reversibilidad de la muerte: catálisis, aleatoriedad y ausencia de fin en la telenovela. En JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El relato electrónico*. Valencia: Ediciones Textos de la Filmoteca.

PÉREZ-LANZAC, Carmen (2010). Agridulce final de «Perdidos». *El País*, 24 de Mayo de 2010.

PEARSON, Roberta (Ed.) (2009). *Reading Lost*. London/New York: I.B. Tauris.

PÉREZ LATORRE, Óliver (2007) El bucle del arrepentimiento: sobre la construcción del universo de ficción en *Perdidos*. En CASCAJOSA, Concepción (Ed.), *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.

PETRUS, Anna (2010). Perdidos, en algún tiempo, en algún lugar. *Dirigido por...*, 399, 52-56.

REVIRIEGO, Carlos (2010). Variables en la ecuación del tiempo. *Cahiers du Cinema España*, 32, 64-65.

THOMPSON, Kristin (2003). *Storytelling in film and television*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.