



ÁREA ABIERTA. Vol. 14. Nº 2. Julio 2014

http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v35.n2.45756

“TELEVISIÓN ‘EN ABYME’. LA TELEVISIÓN ESTADOUNIDENSE
DE ‘PRIME TIME’ COMO ESPEJO DE SÍ MISMA”

AUTOR: Beatriz María GÓMEZ MORALES

Universidad Autónoma de Barcelona, España

Televisión “en abyme”. La televisión estadounidense de “prime time” como espejo de sí misma

*Television “en abyme”. U.S. Prime
Time Televisión as a Mirror of Itself*

RESUMEN:

El presente artículo tiene como objetivo analizar la figura de la "obra dentro de la obra" en el contexto televisivo, es decir, "el programa dentro del programa". Tras una búsqueda exhaustiva en los 65 años de programación de *prime time* estadounidense, el estudio contempla 63 producciones de ficción que insertan en su relato otras producciones televisivas. Estas producciones son abordadas desde el análisis textual, realizado a partir del marco planteado por Dällenbach y Genette, con el que se intenta identificar las principales características y dinámicas narrativas de esta figura en la televisión. El análisis revela que, en la mayoría de los casos, los programas dentro de los programas reflexionan sobre la televisión de forma general (metatelevisión). Sin embargo, también es posible encontrar verdaderas muestras de *mise en abyme*, es decir, programas de segundo nivel que se vuelven sobre sí mismos y funcionan como reflejo del programa en el que están insertos. El artículo concluye que la introducción de relatos de segundo nivel en las producciones televisivas es una expresión del estado de madurez que ha alcanzado el medio, un estado que le permite dirigir la reflexión, así como las risas, hacia sí mismo.

Palabras clave:

Televisión, *mise en abyme*, metatelevisión, reflexividad.

ABSTRACT:

The main aim of this paper is to analyze the figure of the "play within the play" in the television context, in other words, "the program within the program". After an exhaustive search of the 65 years of U.S. prime time network television schedule, the study includes 63 fictional productions that insert into his account another television production. These productions are approached through a textual analysis, with the help of the theoretical frame provided by Dällenbach and Genette, with which it tries to identify the main characteristics and dynamic narratives of this figure on television. The analysis reveals that, in most cases, the programs within the programs reflect on television in a general manner (metatelevisión). However, it is possible to find real samples of *mise en abyme*, that is, second-level programs that turn on themselves and work as a reflection of the program in which they are embedded. The paper concludes that the insertion of second-level stories in television productions is an expression of the maturity state reached by the medium, a state that allows it to direct reflection and laughter to itself.

Key words:

Television, *mise en abyme*, metatelevision, reflexivity.

1. Introducción

A lo largo de la historia de la televisión, una extensa lista de producciones ha incluido un relato televisivo de segundo grado. Algunas lo han hecho de forma puntual, como es el caso de "Estrada or nada" (T4.E15-16) en *My name is Earl* (*Me llamo Earl*, NBC, 2005-09); "Cordy!" (T3.E11) en *Angel* (The WB, 1999-2004), "J.D.'s sitcom fantasy" (T4.E17) en *Scrubs* (NBC, 2001-08; ABC, 2009-10), "Exposé" (T3.E14) en *Lost* (ABC, 2004-2010) o "Dr. Sexy, MD" (T5.E8), parodia de *Greys's Anatomy* (*Anatomía de Grey*, ABC, 2005-), en *Supernatural* (*Sobrenatural*, The WB, 2005-06; The CW, 2006-). En paralelo a estas series, también se han estrenado otras que incluyen producciones ficticias de forma recurrente, ya sea porque en diversos episodios insertan segmentos de programas diferentes o porque incorporan un programa dentro del programa como elemento fijo de su narración. Por ejemplo, en *Married... with Children* (*Matrimonio con hijos*, Fox, 1987-97) se hace referencia en numerosos episodios a "Psyco Dad", el programa preferido de Al Bundy; mientras que en *Family Guy* (*Padre de familia*, Fox, 1999-) se incluyen producciones ficticias diferentes en cada episodio.

La incorporación de una producción televisiva ficticia dentro de otra responde a dos modalidades narrativas: hacer referencia al medio televisivo en general (el programa dentro del programa) o al programa mismo (el programa acerca del programa). Ambas modalidades constituyen ejemplos de reflexividad televisiva, dado que en ambos casos los programas insertos llaman la atención sobre su medio emisor. No obstante, los programas dentro del programa que reflexionan sobre la televisión en general o que desvelan el artificio televisivo al poner de manifiesto los mecanismos utilizados, representan casos de metatelevisión (Olson, 1987; Carlon, 2006); mientras que aquellos en los que hay una relación entre el programa marco y el programa inserto, además de metatelevisión, son clara muestras de *mise en abyme* (Dällenbach, 1991). Este estudio aborda las dos modalidades de programa dentro del programa, aunque enfatiza en la *mise en abyme*, una figura poco común y escasamente estudiada en el contexto televisivo. Con ello, pretende ilustrar cómo el uso de esta estrategia metatelevisiva señala la existencia de una televisión con un alto conocimiento de su propia condición de producto cultural, que opta por comentarse a sí misma y, de esta forma, reafirma la madurez narrativa del medio.

2. Metodología de estudio

El objeto de estudio de este artículo es la figura del programa dentro del programa. Para ello, se lleva a cabo una exploración profunda de su presencia en los 65 años de programación de *prime time* de Estados Unidos de América, referente mundial de la ficción televisiva. A partir de la búsqueda preliminar en bases de datos *online* (TVDB, IMDbTV, buddyTV, TV.com, TVRage), directorios de programación televisiva (Brooks y Marsh, 1985; Castleman y Podrazik, 1982; McNeil, 1991; Moore, Bensman y Van Dyke, 2006) y la revisión de la bibliografía referente a la metatelevisión en general, se identifica una

serie de producciones de ficción que contienen otra producción televisiva ficticia. Considerando todos los formatos, géneros y subgéneros, se registran 63 programas que, en conjunto, constituyen el corpus de análisis. Es preciso señalar que esta muestra, a pesar de exhaustiva, no pretende ser categórica y admite la existencia de otras producciones que puedan cumplir las mismas características. A continuación (ver tabla nº 1) se incluye la lista completa de producciones dado que su extensión no permitirá que todas sean explicadas a lo largo del texto.

Bajfín señala que los textos reclaman su existencia a partir de otros textos: "Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece la luz que alumbraba hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en el diálogo" (Bajfín, 1989: 384). Desde esta perspectiva, todos los textos incluirían otros textos y la muestra sería tan amplia como la misma producción televisiva. No obstante, es preciso hacer énfasis en el hecho de que este estudio se centra exclusivamente en el análisis de los relatos ficticios insertos, el programa dentro del programa; de manera que no se ocupa de otras estrategias reflexivas y metatelevisivas como la propia consciencia de la audiencia o la ruptura de la cuarta pared (Stevenson, 1995), el metagenericismo y la autodeconstrucción (Olson, 1987), la intertextualidad (Genette, 1989a), la hiperconsciencia y el bricolaje (Collins, 1992), el eclecticismo (Ott, 2007), la intertextualidad interna (Dällenbach, 1976) o la intratextualidad o autorreferencialidad (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999). De allí que no se contemplen producciones como *Moonlighting* (*Luz de luna*, ABC, 1985-89) o *Community* (NBC, desde 2009) que, a pesar de ser altamente metatelevisivas, no incorporan un segundo relato televisivo en su diégesis¹.

El estudio de la "obra dentro de la obra" en el sistema televisivo se lleva a cabo a través del análisis textual (Casetti y Di Chio, 1999: 249-292), ya que "nos interesa reconstruir la estructura y los procesos del objeto investigado en términos cualitativos" (Casetti y Di Chio, 1999: 250). El objetivo del análisis es descubrir las diferentes formas que adopta la "obra dentro de la obra" en el texto televisivo y diseñar una tipología, de manera que las unidades de análisis y el esquema de lectura están definidos a partir del marco teórico-analítico planteado por Genette (1989b) y Dällenbach (1991). Las variables analizadas en los relatos de segundo nivel son: relación entre el relato metadieético, o de segundo grado, y relato primero (televisivo o temático); aspecto sobre el que el relato inserto llama la atención (producción, autoría, procedimientos textuales, recepción, etc.); frecuencia (puntual o recurrente) y orden (se avanza al relato, lo acompaña o lo prosigue).

¹ Además se excluyen los programas de sketches, como *Saturday Night Live* (NBC, 1975-) o *Robot Chicken* (Adult Swim, 2005-), porque, a pesar de incluir episodios tras episodios producciones televisivas ficticias, dichas producciones no se introducen en un relato-marco sobre el cual reflexionan, sino que simplemente constituyen micro-relatos que se van presentando de forma sucesiva.

Tabla nº 1. Muestra de análisis

Título	Cadena	Año
<i>30 Rock</i>	NBC	2006-13
<i>All is Forgiven</i>	NBC	1986
<i>American Dad!</i>	Fox	2005-
<i>Angel</i>	The WB	1999-2004
<i>Arrested Development</i>	Fox/Netflix	2003-06/2013
<i>Babylon 5</i>	PTEN/TNT	1994-97/1998
<i>The Betty White Show</i>	CBS	1977-78
<i>Caprica</i>	SyFy	2010
<i>Children Hospital</i>	The Wb/Adult Swim	2008/2010-
<i>The Cleveland Show</i>	Fox	2009-
<i>The Comeback</i>	HBO	2005
<i>The Critic</i>	ABC/Fox	1994/95
<i>Daria</i>	MTV	1997-2002
<i>Dawson's Creek</i>	The WB	1998-2003
<i>The Dick Van Dyke Show</i>	CBS	1961-66
<i>Dinosaurs</i>	ABC	1991-94
<i>Entourage</i>	HBO	2004-11
<i>Episodes</i>	Showtime	2011-
<i>Family Guy</i>	Fox	1999-
<i>The Flintstones</i>	ABC	1960-66
<i>Full House</i>	ABC	1987-95
<i>Futurama</i>	Fox/Comedy Central	1999-2003/2008-
<i>Glee</i>	Fox	2009-
<i>Grosse Pointe</i>	The WB	2000-01
<i>Home Improvement</i>	ABC	1991-99
<i>Hope and Faith</i>	ABC	2003-06
<i>How I Met your Mother</i>	CBS	2005-
<i>I Love Lucy</i>	CBS	1951-60
<i>The Jetsons</i>	ABC	1962-63
<i>Joey</i>	NBC	2004-06
<i>Justice</i>	Fox	2006
<i>King of the Hill</i>	Fox	1997-2009
<i>The Larry Sanders Show</i>	HBO	1992-98
<i>Life with Bonnie</i>	ABC	2002-04
<i>Lost</i>	ABC	2004-10
<i>Married... with Children</i>	Fox	1987-97
<i>Martin</i>	Fox	1992-97
<i>The Mary Tyler Moore Show</i>	CBS	1970-77
<i>Mobile One</i>	ABC	1975
<i>Murphy Brown</i>	CBS	1988-98
<i>My name is Earl</i>	NBC	2005-09
<i>The New Normal</i>	NBC	2012-13
<i>Newhart</i>	CBS	1982-90
<i>The Newsroom</i>	HBO	2012-
<i>Nip/Tuck</i>	FX	2003-10
<i>Nowhere Man</i>	UPN	1995-96
<i>The O.C.</i>	Fox	2003-07
<i>On the air</i>	ABC	1992
<i>OZ</i>	HBO	1997-2003
<i>Parks and Recreation</i>	NBC	2009-
<i>Quantum Leap</i>	NBC	1989-93
<i>Queer as Folk</i>	Showtime	2000-05
<i>Sammy</i>	NBC	2000
<i>Scrubs</i>	NBC/ABC	2001-08/2009-10
<i>Seinfeld</i>	NBC	1989-98
<i>The Simpsons</i>	Fox	1989-
<i>South Park</i>	Comedy Central	1997-
<i>Sports Night</i>	ABC	1998-2000
<i>Stargate SG-1</i>	Showtime/Syfy	1997-2002/2002-07
<i>Studio 60 on the Sunset Strip</i>	NBC	2006-07
<i>Supernatural</i>	The WB/The CW	2005-06/2006-
<i>Twin Peaks</i>	ABC	1990-91
<i>Ugly Betty</i>	ABC	2006-10

3. El programa dentro del programa

De igual forma que en la pintura o el cine, en la televisión son más frecuentes las producciones que incluyen un relato metadieético para reflexionar sobre su propio medio y no su propia textualidad. En la muestra analizada, el 86% (54 programas) de las producciones incluyen un microrelato para referirse a la televisión en general, mientras que tan solo un 14% (9 programas) inserta un relato de segundo nivel para comentarse a sí mismas.

Los programas dentro de los programas que reflexionan sobre la televisión suelen ser introducidos de diversas maneras. En algunos casos se trata de la incorporación de breves segmentos cómicos que tienen como objetivo parodiar las diferentes convenciones y estructuras de los géneros y formatos televisivos. Por ejemplo, por la pantalla de televisión de los Sinclair (*Dinosaurs* [*Dinosaurios*, ABC, 1991-94]) y los Picapiedra (*The Flintstones* [ABC, 1960-66]) han pasado parodias de programas musicales, de concurso, de citas, infantiles, de cámara escondida, documentales, policíacos, comedias, etcétera.

Entre las producciones televisivas que incluyen otros programas como forma de parodiar otros géneros y formatos, pero en las que dicho programa es un elemento fijo y recurrente, destacan las comedias animadas de mayor éxito, es decir, *The Simpsons* (Los Simpson, Fox, 1989-), *King of the Hills* (El rey de la colina, Fox, 1997-2009), *South Park* (Comedy Central, 1997-), *Family Guy* (Padre de familia, Fox, 1999-), *American Dad* (Fox, 2005-) y *The Cleveland Show* (El show de Cleveland, Fox, 2009-). Estas comedias, además de una larga lista de parodias a programas de todo tipo, incluyen de forma regular un informativo a través del cual reflexionan sobre este género televisivo. Y no son las únicas. Entre los programas que presentan producciones ficticias fijas hay un buen número en que dichas producciones son informativos, como en *Babylon 5* (PTEN, 1994-97; TNT, 1998), *Children Hospital* (Adult Swim, 2010), *Justice* (Fox, 2006) y *Parks and Recreation* (NBC, 2009-). No obstante, en estos últimos cuatro casos, la reflexión sobre el género ocupa un lugar secundario y la introducción del noticiario responde principalmente a la necesidad de conferirles mayor realismo a las series.

Otra estrategia narrativa muy frecuente para justificar la inserción de un segundo programa es la de centrar la trama del programa primero sobre la producción del segundo, la creación de sus contenidos y las relaciones entre celebridades, presentadores, productores, técnicos y directivos de la cadena en la que supuestamente se emite. En estos casos destacan los programas de segundo grado dedicados al entretenimiento, como *On the Air* (ABC, 1992), que seguía las desventuras de los empleados de ZBC, Zoblotnick Broadcasting Company, y sus esfuerzos por sacar adelante el programa de variedades "The Lester Guy Show"; *The Larry Sanders Show* (HBO, 1992-98), que giraba alrededor de la producción del *talk show* del mismo nombre y *Studio 60 on the Sunset Strip* (NBC, 2006-07) y *30 Rock* (Rockefeller Plaza, NBC, 2006-13) que explicaban el día a día de dos programas de *sketches*, "Studio 60 on the Sunset Strip" y "TGS with Tracy Jordan". No obstante, también hay ejemplos de programas dedicados a la producción

de informativos y formatos de ficción. En el caso de las noticias, destacan "Six O'clock News" en *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-77), "F.Y.I." en *Murphy Brown* (CBS, 1988-98) y "News Night" en *The Newsroom* (HBO, 2012-); mientras que en la ficción podemos señalar "Grosse Pointe", una parodia de los dramas juveniles en *Grosse Pointe* (The WB, 2000-01), y "Pucks!", el remake americano de una famosa (y también ficticia) serie británica, "Lyman's Boys", en *Episodes* (Showtime, 2011-).

Los programas de segundo nivel también pueden ser incluidos a partir de la profesión de uno de los protagonistas. En estos casos, la trama central del programa no suele girar alrededor de un grupo de compañeros de trabajo, sino en torno a la vida cotidiana de una familia. En comedias como *Full House* (*Padres forzosos*, ABC, 1987-95) y *Home Improvement* (*Un chapuzas en casa*, ABC, 1991-99), basadas en la vida de los Tanner y los Taylor, la figura del programa dentro del programa jugaba un rol importante porque el padre de familia era el presentador de dicho programa: Danny Tanner presentaba el informativo matinal "Wake Up San Francisco" y Tim Taylor el programa de bricolaje "Tool Time". En los programas de trama doméstica en que uno de los personajes se dedica al mundo de la televisión también predominan las producciones ficticias de entretenimiento; mientras que las de ficción son escasas. Entre ellas podemos señalar el caso de la soap opera "All Is Forgiven", producida por Paula Russell, personaje principal de la sitcom *All Is Forgiven* (NBC, 1986), y el policíaco "Undercover Woman", una parodia de *Police Woman* (NBC, 1974-78), protagonizada por Joyce Whitman, personaje principal de la comedia *The Betty White Show* (CBS, 1977-78).

Tal y como en la vida real, numerosos personajes de la ficción televisiva suelen invertir parte importante de su tiempo de ocio viendo la televisión. De esta manera, la inclusión de producciones de segundo grado en un programa de televisión también puede venir motivada por el hecho de que uno de los personajes es seguidor de dicha producción. Por ejemplo, los reclusos de *Oz* (HBO, 1997-03) eran fieles seguidores del programa infantil "Miss Sally's Schoolyard"; mientras que Ignacio e Hilda Suarez, padre e hija en *Ugly Betty* (ABC, 2006-10), no se perdían ni un episodio de "Vidas de Fuego"². La serie televisiva favorita de Peggy Hill, de *El rey de la colina* (Fox, 1997-2009), era "Los días y las noches de Monsignor Martinez", una mezcla de *The Secret Service* (ATV, 1969) y *Walker, Texas Ranger* (CBS, 1993-2001); Daria, de la serie del mismo nombre (MTV, 1997-2002), no dejaba pasar ninguna emisión del informativo sensacionalista "Sick Sad World" y Bender, de *Futurama* (Fox, 1999-03; Comedy Central, 2008-13), era el fan número uno de la robótica soap opera "All my circuits".

En todos los casos anteriores, el programa dentro del programa, de una u otra forma, comenta su medio emisor, la televisión, y reflexiona sobre ella. No obstante, no deja de ser un simple artificio de presentación, un procedimiento marginal que pone en perspectiva y destaca el carácter televisivo del texto, pero que ofrece todo su contenido de forma directa y sin desdoblamiento. Por el contrario, los programas que se abordan a

² *Ugly Betty* incluyó cuatro minitelenovelas: *Vidas de Fuego* (*Lives of Fire*) (T1.E2-3-4-6-7-8), *Muchas Muchachas* (*Dancing Queens*) (T1.E13-14-15), *Asesinato por Muerte* (*Murder By Death*) (T2.E38-39) y *Los Pecados del Corazon* (*Sins of the Heart*) (T2.E26-28-32-63).

continuación comparten estructura y temática con el relato que llevan inserto, de manera que éste último puede llegar a ser un verdadero relato espejo del primero.

4. "Mise en abyme"

La *mise en abyme* es la estrategia autorreflexiva más compleja y por ello poco común. El término *mise en abyme* fue acuñado por C.E. Magny (1950), pero el concepto se hallaba encubierto en la obra *Journal 1889-1939* de André Gide. Después de Magny, numerosos autores se han dedicado al estudio de esta figura autorreflexiva y le han designado diversos nombres: "construcción en abismo" (Lafille, 1954), "obra dentro de la obra" (Butor, 1970), "duplicación interior" (Morrissette, 1971) y "estructura en abyme" (Genette, 1989b). No obstante, es Lucien Dällenbach (1991) quien ha dedicado más esfuerzos a la recuperación del sentido original del término y el establecimiento de una definición definitiva. Después de rastrear el término hasta Gide, Dällenbach concluye que el escritor francés fue el primero en atribuirle el sentido de "obra dentro de la obra" a la *mise en abyme* y que ésta agrupa un conjunto de diversas realidades que se reducen a tres figuras esenciales: "la *reduplicación simple* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye), la *reduplicación hasta el infinito* (fragmento que tiene una relación de similitud con la obra que lo incluye, y que a su vez incluye un fragmento que tiene una relación de similitud..., y así sucesivamente) y la *reduplicación apriorística* (fragmento en que se supone que esté incluido la obra que lo incluye)" (Dällenbach, 1991:48).

En la obra de Genette (1989b), la "estructura en abyme" se halla entre los tres tipos de relaciones que unen el relato metadieético, o de segundo grado, al relato primero en el que se inserta: la relación directa y con función explicativa; la relación indirecta y con función de distracción y/u obstrucción y la relación puramente temática con función de contraste o analogía. La "estructura en abyme" constituye precisamente una relación puramente temática, dado que no entraña ninguna continuidad espacio-temporal entre metadiégesis y diégesis y el vínculo con el relato primero se establece por medio de la analogía. "La famosa estructura en abyme tan apreciada por el «*nouveau roman*» del decenio de 1960, es, evidentemente, una forma extrema de esa relación de analogía, llevada hasta los límites de la identidad" (Genette, 1989b:288).

La relación por analogía, establecida por Genette, también es determinante en la definición de *mise en abyme* de Dällenbach. Ambos autores coinciden en que dicha figura no solo implica la imbricación de una narración dentro de otra, sino que la relación entre una y otra debe estar rigurosamente mediatizada por el relato primero. Como procedimiento de réplica o espejo, la *mise en abyme* debe garantizar que el relato inserto reflexione, comente y se refiera al relato en el que está inserto. La relación de analogía entre el contenido temático del relato marco y el relato inserto es imprescindible, de manera que una obra dentro de otra obra es *mise en abyme* o una estructura en abyme cuando la primera toma como punto de partida la segunda, ya sea por el tema general o algún elemento.

La *mise en abyme* encuentra su exponente más famoso y caso paradigmático en la "obra dentro de la obra" inserta en *Hamlet*. Sin embargo, Dällenbach (1991:15-16) señala que la *mise en abyme* no constituye una realidad estructural exclusiva del relato literario ni de la literatura. De esta manera, no solo existe la "obra dentro de la obra" como "novela dentro de la novela", sino también como la "pintura dentro de la pintura" (*El matrimonio Arnolfini* [Jan van Eyck, 1434] o *Las meninas* [Velázquez, 1656]), la "película dentro de la película" (*La nuit américaine* [François Truffaut, 1973] o *Otto e mezzo* [Federico Fellini, 1963]) o el "programa de televisión dentro del programa de televisión".

5. Televisión "en abyme"

La proporción entre relatos de segundo grado que reflexionan sobre la televisión y sobre el relato primero en el que están insertos es muy dispar. No obstante, y aunque son escasos, la televisión también ofrece ejemplos de *mise en abyme*: programas en los que la narración se ve reflejada en un relato inserto; en los que hay una clara revelación de la propia textualidad.

En función de la frecuencia y la forma de presentación, los relatos de segundo grado que funciona como herramienta de autorreflexión, es decir, los casos de *mise en abyme*, son clasificados en dos categorías: relatos episódicos y relatos recurrentes. Los relatos episódicos se refieren a todos los casos en los que un programa dedica una única entrega a la producción de un texto que, de forma explícita, mantiene una relación de similitud con el programa que lo contiene. Por el contrario, los relatos recurrentes de segundo nivel son todos aquellos que, si bien no aparecen en todos los episodios, representan un elemento fijo de la narración. De los nueve programas que insertan relatos espejo incluidos en la muestra, cuatro son episódicos y cinco recurrentes.

5.1. Televisión "en abyme" episódica

Sin ser una serie caracterizada por el uso recurrente de estrategias metatelevisivas, *Stargate SG-1* (Showtime, 1997-2002; SyFy, 2002-07) ofrece un extraordinario ejemplo de *mise en abyme* puntual. El episodio "Wormhole X-Treme!" (T5.E12) está dedicado a la producción de un programa de ciencia ficción de igual nombre que el episodio, que reproduce de forma literal todos los elementos lexicales, sintagmáticos y estilísticos de *Stargate SG-1*. "Wormhole X-Treme!" no es presentada como un relato de segundo grado desde el inicio. Este hecho se advierte al final de su primera escena, en la que se evidencia que se trata de la grabación de una serie televisiva y que los sucesos explicados no forman parte del universo ficcional de *Stargate SG-1*, sino de un microuniverso interno al de *Stargate SG-1*. Posteriormente, el programa continúa siendo presentado durante su rodaje; pero también dentro de una pantalla de televisión, que es precisamente donde lo ven los miembros del equipo SG-1 y descubren que cada uno ellos tienen su respectivo homólogo en "Wormhole X-Treme!". Incluso el personaje del Coronel Danning, de

"Wormhole X-Treme!", lleva una cicatriz en la ceja izquierda como Jack O'Neill, personaje de *Stargate SG-1* al que representa. Pero "Wormhole X-Treme!" no solo reitera los personajes y la temática de *Stargate SG-1*, sino que también llama la atención sobre la concepción de realismo en una producción de ciencia ficción. Después de aprobar el maquillaje de un personaje alienígena, Martin Lloyd, el consultor creativo de la serie, ve al encargado de los decorados con un bol lleno de frutas, principalmente manzanas. Martin pregunta para que son y el hombre responde que para la escena 23. Martin señala que dicha escena toma lugar en otro planeta y pregunta al encargado si él cree que los alienígenas comen manzanas, a lo que el hombre responde: "¿Por qué no? Hablan inglés". Martin queda desconcertado por un momento, pero luego pide que las manzanas sean reemplazadas por kiwis pintados de rojo.

Los diálogos y las actuaciones exageradas de "Wormhole X-Treme!", junto a unos artilugios tecnológicos y efectos especiales muy inferiores a los de *Stargate SG-1*, están en consonancia con una clara falta de realismo y una producción descuidada. No obstante, la pulcra y cuidada estructura y realización de *Stargate SG-1* tampoco queda exenta de fallos. Yolanda Reese, la supuesta actriz que interpreta al personaje de Samantha Carter de *Stargate SG-1* en "Wormhole X-Treme!", afirma tener un problema con la escena 27. Según el guión, ella puede atravesar materiales sólidos como, por ejemplo, una pared; pero Yolanda se pregunta cómo es que, pudiendo atravesarlo todo, no traspasa el suelo y cae de una planta a otra. Ni el director ni el consultor creativo de la serie tienen una respuesta para su pregunta. Esta misma duda le surgió a numerosos seguidores de la serie después del episodio "Crystal Skull" (T3.E21), en el que podemos ver al personaje del Daniel Jackson atravesar objetos, por ejemplo una puerta; pero también verlo sentarse en una cama, sillas y mesas. Y por supuesto, no traspasar el suelo. Al igual que en caso de Reese, la habilidad de Jackson para interactuar con el entorno es inconsistente. Esta última escena, además evidenciar un descuido de la serie, llama la atención sobre el proceso de recepción de la misma. "Wormhole X-Treme!" no se limita a comentar el proceso de producción y los procedimientos textuales de *Stargate SG-1*, sino que también pone de manifiesto su relación con la audiencia. Una audiencia activa, deseosa de ampliar los límites del universo que ha credo la serie, pero también dispuesta a poner a prueba toda nueva información que introduzca el relato.

En la misma línea de "Wormhole X-Treme!", el episodio "No Pot to Pease" (T9.E9), de *Married... with Children (Matrimonio con hijos, Fox, 1987-97)*, y los episodios "All Good Things..." (T6.E23) y "... Must Come to An End" (T6.E24), de *Dawson's Creek (The WB, 1998-2003)*, ofrecen una réplica exacta de las series en las que están insertas. En el caso de *Married... with Children* se trata de la *sitcom* "Peas in a Pod" y, en vez de los Bundy, está protagonizada por los Peas. "Peas in a Pod" imita con detalle la escenografía, los personajes, la iconografía y los diálogos de *Married... with Children*, dejando al desnudo un relato y unas fórmulas cómicas sustentadas sobre personajes estereotipados y una estructura narrativa cíclica. Además, la rápida y repentina cancelación de "Peas in a Pod" evoca un hecho pasado, pero decisivo, en la historia de *Married... with Children*: "Peas in a Pod" es retirada de la cadena porque, tal como explica Marcy, "a una mujer de Michigan no le gusto", una clara referencia al caso de Terry Rakolta, una mujer de

Michigan que lideró un boicot, popular pero fallido, contra *Married... with Children*. Al Bundy, abatido por la cancelación de la serie, que rápidamente se había convertido en su favorita, toma el mando a distancia y, como si se tratara de un arma, se apunta en la sien y pulsa el botón de apagado. El gesto tiene efecto y la pantalla queda completamente negra, evidenciado así que Al Bundy es plenamente consciente de su condición de personaje ficticio. Por su parte, "The Creek", el programa dentro del programa en *Dawson's Creek*, recrea dos populares escenas de la serie original: Dawson y Joey compartiendo la cama de Dawson y el beso entre los mismos dos personajes al final de la primera temporada. En este caso, la recreación casi idéntica de las escenas se explica mediante el hecho de que Dawson, protagonista de *Dawson's Creek*, sea precisamente el creador de "The Creek". En las dos únicas escenas que podemos ver, este relato inserto llama la atención sobre el exageradamente elaborado lenguaje de Joey y Dawson en sus diarias conversaciones y la intermitente relación de "mejores amigos-almas gemelas" entre ambos personajes.

En los tres casos anteriores, la relación temática entre el programa y el "programa dentro del programa" es de similitud. Por el contrario, entre *Queer as Folk* (Showtime, 2000-05) y "Gays as Blazes", del episodio "Hypocrisy: Don't Do It" (T2.E3), la relación es de contraste. El protagonista de *Queer as Folk*, Brian Kinney, es un atractivo ejecutivo de 29 años, vanidoso, promiscuo y con un voraz apetito sexual. Precisamente el tipo de persona que los protagonistas de "Gays as Blazes" rechazan. El episodio inicia con el grupo de amigos protagonistas de *Queer as Folk* viendo una entrega de "Gays as Blazes" en un bar abarrotado de gente. En escena aparecen cinco chicos celebrando los diez años de compromiso estable entre dos de ellos, Bruce y Bobby. Uno de los invitados pregunta por Jamie, ausente en la celebración, y a partir de aquí todos empiezan a criticarlo y sugerir que debería dejar el estilo de vida que lleva. De la conversación se infiere que Jamie, como Brian, es promiscuo y frecuenta un bar nocturno llamado *Sodom*³, donde están permitidas las drogas y las relaciones sexuales. Bobby afirma que es una lástima que Jamie haya decidido convertirse en un estereotipo, en vez de un modelo para la sociedad. Jamie, como Brian, no encaja en el universo de "Gays as Blazes" porque, en este drama políticamente correcto⁴ que idealiza a la comunidad homosexual, todos personajes son personas maduras, responsables y monógamas. Precisamente el tipo de representación televisiva de la comunidad gay que motivó a Russell T. Davies a crear *Queer as Folk* (Atherton, 2002).

A través de la introducción de "Gays as blazes", *Queer as Folk* también reflexiona sobre su proceso de recepción. Al acabar la primera escena, los personajes de la serie intercambian sus impresiones sobre el programa y entre Brian y sus amigos estalla una discusión sobre el grado de realismo del programa. Brian, identificándose con Jamie, dice que es un programa falso y que no muestra, según él, el aspecto más relevante del entorno homosexual: las relaciones sexuales. Sus amigos lo contradicen y señalan que en

³ Una clara referencia a *Babylon*, el pub gay del que es propietario Brian en *Queer as Folk*.

⁴ Dentro del grupo de amigos protagonistas todos condenan la infidelidad y la promiscuidad, son altruistas y la lectura es su principal actividad de ocio. Incluso, se incluyen personajes de origen étnico diverso (afroamericano, asiático y latino) para ofrecer una representación plural de la sociedad.

la vida hay muchas otras cosas, además de los orgasmos. Lindsay afirma que la revista *Times* ha calificado a "Gays as Blazes" como la mirada más honesta de la comunidad gay representada en televisión y añade que felicita a los guionista y productores por retratar a los homosexuales como personas sensatas y prudentes, en vez de promiscuos y narcisistas. Responsables o promiscuos, el debate que plantea "Gays as Blazes" es el mismo que *Queer as Folk*: ¿la representación televisiva de la comunidad homosexual refleja adecuadamente la realidad o no?

La introducción de programas de ficción, como "Wormhole X-Treme!" o "Gays as Blazes", dentro de otra producción de ficción da lugar a la figura del *fictional fictional character*. Este tipo de personajes es exclusivo de la obra reflexiva, ya que se trata de un personaje cuya existencia primaria se halla dentro de un relato, que en sí mismo, ya pertenece a otro. Por ejemplo, en *Joey* (NBC, 2004-06), el actor Matt LeBlanc interpreta a Joey Tribbiani, un joven actor que triunfa gracias su personaje de Captain Powder en la serie dramática "Deep Powder". De esta manera, Captain Powder es un *fictional fictional character*, ya que "Deep Powder" solo existe dentro del mundo de *Joey* que, a su vez, ya era mundo ficticio; una serie de televisión. Esta misma figura también la explora *Sammy* (NBC, 2000), a través del personaje de Jamie, el exitoso actor principal de la comedia "Hey Rebeca", y *Entourage* (HBO, 2004-11), por medio del personaje de Johnny "Drama" Chase, actor de las series ficticias "Viking Quest" y "Five Towns".

5.2. Televisión "en abyme" recurrente

Ahora bien, dejando de lado los casos de episodios concretos, solo 5 de los programas incluidos en el estudio incluye de forma recurrente un programa de segundo nivel que reflexione acerca del primero, es decir, un relato espejo fijo. Es el caso de *The O.C.* (Fox, 2003-07), *Seinfeld* (NBC, 1989-98), *The Simpsons* (Fox, 1989-), *South Park* (Comedy Central, 1997-) y *Twin Peaks* (ABC, 1990-91). Las producciones televisivas ficticias que incorporan estas cinco series ofrecen un paralelo entre los dos relatos (interno y externo) de forma fragmentada. A diferencia de los casos episódicos, el programa dentro del programa no se incluye como un bloque único sino que se van alternando con el relato primero y se desdobra ante diferentes aspectos y momentos de la trama.

Lucy Moran y Nadine Hurley, personajes de la exitosa producción de Mark Frost y David Lynch, *Twin Peaks*, eran fieles seguidoras de "Invitation to Love (Invitación al amor)"⁵, una *soap opera* que destaca los elementos más "telenovelescos" de la serie. El ejemplo más claro de analogía entre "Invitation to Love" y *Twin Peaks* fue la aparición de unas gemelas idénticas en ambas historias. Justo después de que el padre de la difunta Laura, Leland Palmer, vea la secuencia de créditos iniciales de "Invitation to Love" en la que presentan a las gemelas idénticas, Jade y Emerald⁶, aparece por primera vez en escena Maddy

⁵ Los segmentos del programa fueron presentados en los episodios 2, 3, 4, 5, 6 y 7 de la primera temporada de la serie.

⁶ En ambas ficciones, las gemelas son interpretadas por una única actriz. Laura Palmer y Maddy Ferguson son interpretadas por Sheryl Lee, mientras que Jade y Emerald son interpretadas por la actriz ficticia Selena Swift

Ferguson, la prima casi idéntica de Laura Palmer. Aunque solo por unos segundos, la secuencia constituye un caso de *mise en abyme* prospectiva, es decir, en la que el relato segundo se adelanta a la historia y revela detalles que, en un futuro, encontrarán un paralelo en el relato primero⁷. Tal y como descubrimos después, con el transcurso los episodios, entre Maddy y Laura, al igual que entre Jade y Emerald, además de un claro contraste físico, hay una oposición de personalidades: una es buena e inocente y la otra cruel y tirana.

Además de la dualidad de personajes, "Invitation to Love" subraya otros de los rasgos y momentos más melodramáticos de *Twin Peaks*. Por ejemplo, en el episodio "Realization Time" (T1. E6), aparece una escena de "Invitation to Love" en que el personaje de Chet, esposo de Jade, apunta con una pistola a Montana, villano de la historia y pareja de Emerald, mientras le dice: "No bromeaba, Montana". Nadine, que es quien mira la escena en televisión, anima a Chet a disparar contra Montana gritando: "Demuéstraselo, Chet. Demuéstraselo a todos". En cierta manera, Nadine dice esta frase a Chet porque en realidad es lo que le gustaría hacer a ella: desmostarle a todos lo que vale. Nadine acaba de hablar con el abogado de patentes y está destrozada porque éste ha rechazado su invento de las cortinas silenciosas. Ed, su marido, que llega justo al final del episodio de "Invitation to Love", intenta consolarla. La toma entre sus brazos con fuerza y sentencia de manera dramática: "¡No te rindas. Ni se te ocurra!", como si la telenovela continuara, pero fuera de la pantalla de televisión.

También, "The Valley", el programa favorito de Summer, personaje de *The OC* (Fox, 2003-07), tiene sospechosas similitudes con la serie en la que está inserto. El argumento central de "The Valley" es el mismo que el de *The O.C.*, es decir, las relaciones sentimentales de un grupo de adolescentes. Pero las semejanzas se hacen aún más evidentes en el episodio "The L.A." (T1.E22), en el que los protagonistas de *The O.C.* conocen al protagonista de "The Valley", Grady Bridges. En dicho episodio se establecen numerosos paralelismos entre las dos producciones. Por ejemplo, que Grady es una parodia de Seth, protagonista de *The O.C.*; que Grady y su compañera, April, son pareja dentro y fuera de la serie, igual que Seth y Summer⁸, y que Grady es mucho mayor que el personaje al que interpreta, de la misma manera que Benjamin McKenzie, Ryan en *The O.C.*, supera en casi diez años a su personaje⁹. La temporada siguiente, las similitudes entre los dos programas aumentan. En el episodio "The New Kids on the Block" (T2.E3), la escena de "The Valley" que se escucha de fondo, mientras Summer ve la serie, es una clara recreación a una de las tramas de la primera temporada de *The O.C.*: la relación sentimental entre Luke, el exnovio de Marissa, y Julie, la madre de ella. A lo largo del desarrollo de *The O.C.*, "The Valley" también continúa emitiéndose e incluso tiene más éxito que la serie original. En el episodio final de la *The O.C.*, "The End's Not Near, It's Here" (T4.E16), Summer comenta que "The Valley" ha

(según la secuencia de créditos de "Invitation to Love"), a quien da vida Erika Anderson.

⁷ Además de la *mise en abyme* prospectiva, Dällenbach distingue otras dos categorías en función del orden de la historia: retrospectiva, es decir, la que refleja la obra después de su fin, y retro-prospectiva, que desvela acontecimientos anteriores y posteriores de la obra respecto a un punto de anclaje.

⁸ Adam Brody (Seth) y Rachel Bilson (Summer) mantuvieron una relación sentimental entre 2003 y 2006, años en los que protagonizaban *The O.C.*

⁹ En 2003, cuando inició *The O.C.*, Benjamin McKenzie tenía 25 años pero interpretaba a un chico de 17.

sido renovado por cinco temporadas más y añade: "Ya sabéis, esos dramas sobre adolescentes duran para siempre", haciendo referencia a la misma *The O.C.* y otras producciones pertenecientes al subgénero del *teen drama*.

Al igual que *Twin Peaks* y *The O.C.*, *Seinfeld* incluye un programa ficticio que repite la premisa central del programa en el que está inserto. No obstante, en el caso de *Seinfeld*, el relato de segundo nivel no es introducido como medio de entretenimiento de los personajes sino como parte de su trabajo. La cuarta temporada de la serie gira alrededor del desarrollo de una serie creada por Seinfeld y George, la comedia "Jerry". De igual forma que *Seinfeld*, "Jerry" era una serie "acerca de nada" y Jerry Seinfeld interpretaba a un comediante, es decir, a sí mismo. En el caso de esta serie, la relación entre relato marco y el relato inserto viene dada, principalmente, por la aparición del creador dentro de su propia obra. De la misma forma que Van Eyck, Memling, Matzys o Velázquez aparecían reflejados en sus obras, Jerry Seinfeld, como personaje de *Seinfeld*, protagoniza "Jerry", su propia producción."Jerry", como *Seinfeld*, es comprada por la NBC; pero, a diferencia de su original, no tiene éxito y es eliminada tras un único episodio. El proceso de conceptualización de la serie, escritura de los guiones y definición de los personajes presentado a lo largo de la temporada reflexiona sobre el mismo proceso llevado a cabo, años antes, por Larry David y Jerry Seinfeld para la creación de la misma *Seinfeld*. Algunos episodios incluso ilustran experiencias reales del proceso creativo de la serie original. Por ejemplo, en el episodio "The Shoes" (T4.E16), Jerry y George terminan de escribir el guión del episodio piloto y se dan cuenta que no han escrito frases para el personaje de Elaine, una clara referencia al hecho de que Elaine tampoco apareció en el episodio piloto de *Seinfeld*.

Los casos de relatos de segundo nivel en *Los Simpson* y *South Park*, a diferencia de los anteriores, se caracterizan por llaman la atención, principalmente, sobre su formato, la animación. Además, "Rasca y Pica" de *Los Simpson* y "El show de Terrance y Phillip" de *South Park* no se limitan a comentar el relato interno de la serie sino también su lugar en el mundo exterior. Desde su condición de programas animados de *prime time* que suelen generar controversia, ambas series emplean sus relatos internos para reflexionar sobre los niveles de violencia y los comportamientos aceptados en el medio.

Desde su inicio, *South Park* recibió numerosas quejas por parte de un sector de la audiencia que afirmaba que la serie era realizada con técnicas de animación de baja calidad y que todos sus chistes eran sobre flatulencias. En respuesta, Matt Stone y Trey Parker, creadores de *South Park*, diseñaron "El show de Terrance y Philip", que demuestra cómo sería de verdad un programa dedicado exclusivamente a las flatulencias y producido con técnicas de baja calidad. No obstante, a lo largo de los años, "El show de Terrance y Phillip" se ha convertido en algo más que un segmento cómico recurrente y ha creado una relación de analogía con *South Park*. Dentro del universo ficcional de la serie, el programa representa lo mismo que *South Park* en el mundo real: un programa animado criticado en repetidas ocasiones por el *Parents Television Council* y que muchos padres consideran una amenaza en la educación de sus hijos.

En la misma línea, "Rasca y Pica" también responde a las constantes críticas de las asociaciones de padres contra *Los Simpson*. "Rasca y Pica", una clara parodia de *Tom y Jerry* (1965-), reproduce incesablemente la dinámica del gato que persigue al ratón pero siempre fracasa. No obstante, en el caso de "Rasca y Pica", el ratón (Pica) es el que persigue al gato (Rasca). El programa lleva al extremo los niveles de violencia de *Tom y Jerry* y, en cada corto, Rasca asesina a Pica de una forma cruel y sanguinaria. Así, a través de "Rasca y Pica", la serie ha tenido la posibilidad de explorar la relación entre dibujo animado y audiencia infantil y se ha mofado de la actitud casi paranoica de algunas asociaciones frente a los contenidos televisivos¹⁰.

Inicialmente, los cortos de "Rasca y Pica" se insertaban para completar aquellos episodios que no cumplían con la duración mínima, pero tuvieron tanto éxito que pasaron a convertirse en una parte importante de la narración. Sus segmentos suelen ofrecer una representación exagerada de los hechos presentados en el episodio en el que han sido insertados o comentar la trama o algún otro aspecto. Por ejemplo, en el episodio "Papá, loco de atar" (T3.E1), Bart prepara un regalo especial de cumpleaños para Lisa en su octavo aniversario, a la vez que Rasca, en "Golpea al gato lentamente", obsequia una bomba a Pica también por su cumpleaños. No obstante, el más claro ejemplo de autoreflexividad en *Los Simpsons* toma lugar en el episodio "El show de Pica y Rasca y Poochie" (T8.E14), en el que se trata el tema del *jumping the shark*¹¹ y se ponen de manifiesto las razones comerciales que se esconden detrás de la introducción repentina de nuevos personajes en las series. En dicho episodio, sin previo aviso ni explicación, aparece viviendo en la casa de la familia protagonista un chico llamado Roy. De forma paralela, "Rasca y Pica" también dan la bienvenida a un nuevo personaje, Pocchie.

Roy y Poochie comparten muchos rasgos, tanto físicos como de personalidad, y su trayectoria en la serie es igual de corta: ambos aparecen y desaparecen en el mismo episodio. La trama inicia cuando los productores de "Rasca y Pica" empiezan a preocuparse por el descenso considerable de su audiencia y deciden realizar un *focus group* con niños para detectar las posibles razones de su reciente falta de interés por el programa. Durante la sesión, en la que por supuesto participan los hermanos Simpson, Lisa afirma: "La cuestión es que, en realidad, Pica y Rasca no tiene nada de malo. Es tan bueno como siempre. Pero después de tantos años... los personajes no causan el mismo impacto que antes". El comentario de Lisa no solo explica la situación ficticia que atraviesa "Rasca y Pica", sino también la de *Los Simpson*, una serie que, para el momento en que es emitido dicho episodio, ya llevaba ocho años en antena y para muchos parecía estar acercándose a su fin. Incluso para los ejecutivos de Fox, quienes, antes de iniciar la octava temporada de la serie, sugirieron a los guionistas crear un nuevo personaje que viviera con los Simpson de forma permanente. Ese nuevo personaje nunca fue creado, pero en respuesta a la sugerencia, los guionistas de la serie escribieron el episodio "El show de Rasca y Pica y Poochie", en el que, a través del paralelismo entre

¹⁰ Véase el episodio "Rasca, Pica y Marge" (T2.E9).

¹¹ Para una amplia definición del concepto, véase BRANT, Marley. *Happier Days. Paramount Television's Classic Sitcoms 1974-1984*, Billboard Books, New York, 2006.

Roy y Poochie, se reflejaba dicha situación y, al mismo tiempo, se demostraba que, a pesar de todos los años y la pérdida del impacto inicial de sus personajes, la serie podía continuar funcionando. Al final del episodio, Bart y Lisa ven un nuevo corto de Rasca y Pica y Bart dice: "Han vuelto a lo de antes, el clásico Pica y Rasca"; a lo que Lisa, una vez más de forma autorreflexiva, responde: "Deberíamos darle gracias al cielo por seguir dando un programa de esta calidad después de tantos años".

6. Conclusiones

Dällenbach señala que la importancia de la *mise en abyme* se mide por su rendimiento narrativo y éste es más alto en cuanto más perceptible y amplia sea la *mise en abyme*. De esta manera, el rendimiento narrativo de la *mise en abyme* en *Seinfeld*, en la que se dedica un temporada completa al desarrollo de un relato espejo, es superior al de *The O.C.*, *The Simpsons*, *South Park* y *Twin Peaks*. Y a su vez, el de estas series es muy superior al de *Married... with Children* o *Stargate SG-1*, en el que el texto primero solo es desdoblado en un episodio. Todas estas series incluyen versiones miniatura de su paradigma de referencia, pero la periodicidad de las primeras amplía su efecto y facilita su reconocimiento por parte de la audiencia; mientras que el carácter esporádico de las segundas las convierte en *mise en abyme* parciales y fragmentarias.

Toda *mise en abyme* televisiva es metatelevisión, pero no toda la metatelevisión constituye una *mise en abyme* televisiva. La complejidad de esta figura la convierte en una expresión narrativa excepcional y explica sus limitados ejemplos. Por el contrario, los programas dentro del programa dedicados a comentar aspectos diversos del sistema televisivo, que aunque no constituyen casos de *mise en abyme* representan a la metatelevisión, parecen no escasear. En cualquier caso, ambas forma de relato ficticio inserto llevan a su relato primero un paso más allá. Gracias al uso de estrategias autorreflexivas, dichas producciones toman distancia y adoptan una postura objetiva hacia sí mismas y su medio. Postura que le otorga el estatus de "televisión de calidad". Tal como señala Jane Feuer (1984: 44), la autorreflexividad opera como forma normativa de la creación de nuevos programas y como forma de distinguir los productos de "calidad". Al inscribirse en la tradición autorreflexiva, la televisión erige una nueva herencia cultural: el medio se enaltece, su disfrute se convierte en una actividad bien vista y su contenido en conocimiento valioso. En consecuencia, la "culpa" y el "remordimiento" del televidente es mitigado.

La constante introducción de programas dentro de los programas evidencia la importancia de la televisión en la vida cotidiana moderna y su rol como medio de comunicación hegemónico. De igual forma, el aumento progresivo de producciones que incorporan una estrategia metatelevisiva tan compleja como la introducción de un relato de segundo nivel también ratifica el estado de madurez narrativa que ya Feuer (1984) y Olson (1987) le ha atribuido al medio televisivo; un estado que permite la autocrítica y la autoparodia Tal como se puede comprobar en la Tabla. 1, la muestra de análisis indica que mientras en las décadas de los sesentas y setentas las producciones con un relato de

segundo nivel solo constituían seis casos, en los ochentas se registran ocho estrenos, en los noventas ascienden a 19 y entre 2000 y 2009 continúa sumando hasta 25. De esta manera, se puede asegurar que, década tras década, ha aumentado el número de producciones que incluyen la figura del programa dentro del programa y, por consiguiente, las producciones de carácter metatelevisivo. La televisión ya no solo comenta sus desatinos de producción (programas de *bloopers*) o los sucesos curiosos y cómicos que en ella se han presentado (programas de *zapping*), sino también todo su universo: géneros, formatos, personajes, estructuras, audiencia, etc. Además de autorreflexiva, la televisión se vuelve autocrítica: no solo cuestiona su propia forma televisiva, sino también su contenido, su función social, su audiencia y el mundo de dicha audiencia.

BIBLIOGRAFÍA

ATHERTON, Tony. "Gay TV Pioneer Says a Long Road Remains" en *The Ottawa Citizen* (20 enero 2002). Disponible en: www.angelfire.com/home/qaf/citizen.html [Consultado el 17 de agosto de 2013].

BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI de España, 1989.

BROOKS, Tim y MARSH, Earle. *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows: 1946-Present*, Ballantine Books, New York, 1985.

BUTOR, Michel. *Repertorio (sobre literatura III). Estudios y conferencias*, Seix Barral, Barcelona, 1970.

CARLÓN, Mario. *De lo cinematográfico a lo televisivo*, La Crujía, Buenos Aires, 2006.

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Paidós, Barcelona, 1999.

CASTLEMAN, Harry y PODRAZIK, Walter J. *Watching TV: Four Decades of American Television*, McGraw-Hill, New York, 1982.

COLLINS, Jim. "Postmodernism and Television", en ALLEN, Robert C. (ed.). *Channels of Discourse, Reassemble*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1992, pp. 327-353.

DÄLLENBACH, Lucien. "Intertexte et autotexte", *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, 27 (1976), pp. 282-296.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991.

FEUER, Jane. *MTM: Quality Television*, BFI, Londres, 1984.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989a.

GENETTE, Gerard. *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989b.

LAFILLE, Pierre. *André Gide romancier*, Hachette, Paris, 1954.

MAGNY, Claude-Edmonde. *Historie du roman français depuis 1918*, Éditions du Seuil, Paris, 1950.

MCNEIL, Alex. *Total Television: A Comprehensive Guide to Programming from 1948 to the Present*, Penguin Books, New York, 1991.

MOORE, Barbara, BENSMAN, Marvin R. y VAN DYKE, Jim. *Prime-Time Television. A Concise*

History, Praeger, Westport, CT, 2006.

MORRISSETTE, Bruce. "Un Héritage d'André Gide: La Duplication Intérieure", *Comparative Literature Studies*, Vol. 8, No. 2 (1971), pp. 125-142.

OLSON, Scott. "Meta-television: Popular Postmodernism", *Critical Studies in Media Communication*, Vol. 4, No. 3 (1987), pp. 284-300.

OTT, Brian. *The Small Screen. How Television Equips Us to Live in the Information Age*, Blackwell, Malden, MA, 2007.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1999.

STEVENSON, John. *The Fourth Wall and the Third Space*, Center for Playback Theater, New York, 1995.