

MODELOS “TELESHAKESPERIANOS”. EL DILEMA DE LA LITERALIEDAD EN LA TELEFICCIÓN

BERNAT GARÍ BARCELÓ

CENTRO UNIVERSITARIO INTERNACIONAL DE BARCELONA

RESUMEN: Este escrito sostiene que existen valores narrativos asumidos por la cultura audiovisual que han ensanchado los horizontes semiológicos de la teleficción. El deslizamiento de recursos fictivos de un ámbito a otro ha optimizado la narratividad serial y ha amplificado su nomenclatura, lo que autoriza la reflexión sobre su nuevo estatus en las páginas que siguen. A tales efectos, se despliega un corpus heterogéneo de series seleccionadas aleatoriamente sin propósito alguno de exhaustividad para pensar los nuevos códigos y mecanismos narratológicos que han propiciado el auge de la teleserie, su revaloración y su ubicación en el epicentro de una nueva secuela del clásico apocalípticos vs. integrados.

PALABRAS CLAVE: teleficción, cultura audiovisual, ciencia ficción, novela policial.

ABSTRACT: This paper holds that the narrative values assumed by the audiovisual culture have broadened the semiological horizons of televised fiction. The transition of fictional resources from one field to another has optimised the serial narrative and augmented its reputation, allowing for the reflection on its new status over the following pages. To this end, a heterogeneous corpus of television series has been selected randomly but not exhaustively. This enables consideration of the new codes and narrative mechanisms which have promoted the rise of the television series, its increase in value and its place at the epicentre of a new chapter of the classic cultural debate; namely whether it signifies the beginning of an apocalyptic end to culture or can be integrated and ultimately accepted.

KEY WORDS: televised fiction, audiovisual culture, science fiction, detective novel.



Como escritor, leo la realidad a partir de la literatura. Me interesan el cómic, el videojuego, el arte contemporáneo o las series que se dejan interpretar como literatura expandida. Hay otros modos de interpretar las series, pero el mío es el teleshakespeariano. El de Shakespeare como espectro que recorre escenas brutales de *Los Soprano*, *House of Cards* o *Game of Thrones*; aunque también vea a Cervantes en la pareja protagonista de *Breaking Bad* o a Kafka en ese infierno en la tierra que retrata *Manhattan*. Los libros nutren directamente, de hecho, obras como *Friday Night Lights*, *Juego de tronos*, *Hannibal* o *Sherlock*. Y en muchas ocasiones las series, gracias al talento de sus guionistas y al poder de la industria, son superiores a los textos originales.

JORGE CARRIÓN

Un director de sanidad [...] informó esta semana que un ratón que presuntamente había estado mirando la televisión, atacó a una niña y a un gato adulto [...] Tanto el ratón como el gato sobrevivieron, y hacemos constar el incidente como una señal de que las cosas parecen estar cambiando.¹

JAMES RESTON

La civilización democrática se salvara únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, y no una invitación a la hipnosis.

UMBERTO ECO

Muy pronto la televisión, para ejercer su influencia soberana, recorrerá en todos los sentidos toda la maquinaria y todo el bullicio de las relaciones humanas.

MARTIN HEIDEGGER

El auge de la serie-ficción en las dos últimas décadas ha propiciado el estreno de otra de las innumerables secuelas del enfrentamiento que apocalípticos e integrados mantienen desde siglos inmemoriales; un apocalípticos vs. integrados 2.0. con todas las de la ley. Es historia sabida. La emergencia en el campo artístico –como lo entiende Bourdieu– de bienes culturales canalizados desde plataformas radicalmente novedosas no suele dejar indiferente a nadie y pone en circulación, de un lado, la crítica desahogada, el griterío de las “viejas glorias” y el escarnio público; y del otro, el *buenismo*, la recepción acrítica y una condescen-

¹ Este fragmento, publicado en el *New York Times* el 7 de julio de 1957, es el intertexto con el que McLuhan comienza a reflexionar la cultura massmediática en un libro ineludible: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*.

diente frivolidad que poco o nada favorece el examen crítico de la novedad. En fin, tesis y antítesis, que diría Hegel; un bucle que, por cíclico y previsible, amenaza con adormilarnos.

Pues bien, mi aporte pretende constituir un principio de síntesis que vehicule los hallazgos menos desdeñables de la ficción televisiva y que desproblematice su recepción en el ámbito de los estudios estéticos y filológicos, y razonar orgánicamente las intersecciones entre literatura y teleserie, su dialogismo simbiótico, y su fermentación en el espacio optimizado de la nueva narración televisada. Puedo ser un integrado, sí, creo que es una fatalidad ineludible; pero lo soy solo a medias, en la medida en que la saturación del campo cultural con basura ontológica parece un hecho irreversible, *in crescendo*, que puede dificultar la exhaustividad analítica y la comprensión de fenómenos estéticos complejos, lo cual, en definitiva, me preocupa. Trataré de explicitarlo a lo largo de este escrito.

Pero, por lo pronto, reflexionemos un momento sobre la operatividad que nociones como ‘afterpop’, de Fernández Porta, o ‘avant-pop’ de Ronald Sukenick, adquieren en el contexto de esta polémica. Para Porta, la literatura de nuestros días pertenece a la era de la implosión mediática, una época hiperestimulada en la que, por intensificación, ha empezado a resquebrajarse el sistema oposicional alta/baja cultura y en la que la asunción de la hibridación, la pulverización de las matrices genéricas tradicionales, el trasvase referencial y la normativización del fragmentarismo zapeador regulan y principian los usos discursivos. Lo suscribo en varios sentidos, pero principalmente por un hecho no menos categórico que clarividente: hace apenas unos años un cómic, un videojuego o una serie de televisión fueron productos abandonados al consumo desenfrenado de eso que tan difusamente hemos denominado ‘masa’ y, por norma, quedaban al margen de los circuitos de legitimización de la crítica especializada; en cambio, una novela metaficcional puesta en circulación desde determinados sellos editoriales, por su mero hermetismo autorreferencial, se convertía automáticamente, de modo cuasi irreflexivo, en objeto de culto de cierta erudición a la violeta.

Desde hace varias décadas, los aciertos estéticos de creadores como Warhol, Vonnegut, Burroughs, Fresán, Ray Loriga, Alberto Fuguet, Power Paola, Porta, Carrión, Fernández Mallo, Alan Moore, Jodorowsky, Art Spiegelman, Mike Kelley, Mark Leyner, Douglas Coupland, Todd Schorr, Lisa Yuskavage, y un interminable etcétera, han puesto en cuarentena el rigor dicotómico de antaño. No asumo sin reticencias el resquebrajamiento del binomio culto-pop; pienso que en algunos casos puede resultar esclarecedor, pero creo percibir una tendente proliferación de fenómenos transfronterizos que se resisten a empañar su singularidad y rehúyen su adscripción al modelo hegemónico culto/popular.

Porta aduce, de hecho, la existencia de un vacío terminológico, de un nicho estético, propiciatorio de una incontrollable barahúnda de *post-its*, *afters* y derivados que consignan la insuficiencia de la nomenclatura heredada para afrontar el estudio de fenómenos estéticos de nuestra época (Fernández Porta,

2010, p. 28). Lo comparto, y creo que el postulado deviene en dogma si lo hacemos extensivo a la producción audiovisual. Es desde esta perspectiva que la teleficción merece toda nuestra atención con el fin de evaluar su potencial cualitativo en el plano epistémico y procedimental en el contexto de unas sociedades radicalmente cambiantes.

Existe, en cualquier caso, una incipiente bibliografía crítica que se halla en disposición de legitimar la prolífica producción de teleseries de esa “caja tonta” que tantos quebraderos de cabeza supuso para Adorno; y de conferirle, en últimas, cierto estatus y autenticidad a través de una terminología crítica readaptada para la ocasión. Jorge Carrión, por ejemplo, en *Teleshakespeare*, habla de “época dorada de la teleficción” (2011, p. 10) y dedica centenares de páginas al examen de la teleserie y sus mecanismos fictivos más subversivos. Plantea que el dispositivo serial no es sino una amplificación recursiva –optimizada– del cine tradicional: “la adicción sólo puede ser serial, insistente, repetitiva. Pasó el tiempo del culto a una película única e irrepetible” (Carrión, 2011, p. 15). No es menos relevante el aporte de Michael Z. Newman y Elana Levine quienes en *Legitimizing Television: media convergence and cultural status* (2011) dedican un capítulo deslumbrante al potencial dinamizador del *sitcom*. En la misma línea, Horacio Muñoz Fernández, en el artículo “¿Son arte las series de televisión?” (2016), se hace eco de la mentada polémica entre apocalípticos e integrados y reflexiona que la pertenencia de la teleficción a la denostada esfera de la cultura audiovisual –desprecio cuyo origen es rastreable en la inusitada virulencia con que la Escuela de Frankfurt desechó el potencial cualitativo de nuevos medios como la radio o la televisión– no debe ser óbice para un despliegue sistemático y operativo de mecanismos que permitan una evaluación equilibrada de los méritos de la teleserie. El autor indica que la expansión de la serie podría ser la contrapartida a la “coerción histórica y estética que ha privilegiado y explotado la narración y el drama aristotélicos” (Muñoz Fernández, 2016, p. 80) y que, en el campo literario, se ha resuelto en un modelo experimental, metaficcional y sampler que presenta señales de agotamiento.

Por contra, Oscar Ramírez y Cecilia López Badano en “Apuntes interpretativos sobre la serie *Breaking bad*” avisan, en una nota introductoria, que la saturación del espacio massmediático colapsa la recepción de productos como la serie: “por cien productos que se nos oferten tendremos suerte si uno o dos valen la pena para ser tomados en serio” (2015, p. 232).

Asimismo, Vicente Luis Mora (2015), en una entrada de blog, reflexiona que el auge de la teleserie responde a un conjunto de intereses de mercado relacionados con el nuevo negocio de la televisión por cable y los canales de pago que han propiciado el surgimiento de una potentísima industrial cultural con plataformas inéditas como Netflix, HBO o Amazon Prime, y señala que la expansión del *fandom* o el uso generalizado de *tablets*, teléfonos inteligentes y similares va pareja al renovado interés por la serie y la discusión sobre su estatuto estético. El

proceso de legitimización de la teleficción, desde esta perspectiva, estaría sujeto a las contingencias de la mercadotecnia y a la voracidad hiperconsumista de un neonarciso que se las quiere dar de relamido (la cuestión clave sería la siguiente: ¿es la teleficción comida basura para aspirantes a veganos?):

Si yo fuera ese ejecutivo, iría presentando estos productos a los críticos de televisión como obras de arte, sabiendo que esos críticos de televisión estarían encantados de sentirse *críticos de una tendencia de moda a la vez que críticos de alta cultura*, sentirse dotados del mismo prestigio –cada vez más devaluado, no nos engañemos–, de los críticos cinematográficos y literarios, para devenir arduos defensores del arte nuevo, de la nueva *fórmula artística* de nuestro tiempo [...] Nuestras ganas de ser cultos a cualquier precio no pueden cegarnos; si ves mucho cine basura [...] lo que has visto es basura (Mora, 2015, junio 13).

Mora, que concibe la teleserie en términos de bagatela, mero “*st@rytelling*” según dice (su escabechina no deja títere con cabeza; excepto *Twin peaks* de David Lynch, y no sin las debidas reticencias); refuerza su postura con una generosa aleación de citas destinadas a agotar el potencial narrativo de la teleserie frente al hecho literario. No sé hasta qué punto el esfuerzo, que en cualquier caso me parece entretenido, genera resultados satisfactorios. A fin de cuentas, la teleficción y la novela operan desde códigos semióticos radicalmente distintos y cualquier intento de cotejar exhaustivamente sus virtudes narratológicas se sustenta en una analogía débil en la que la inoperatividad de las premisas invalida la conclusión. Por poner un ejemplo, estoy convencido de que con el debido tiempo e interés podría elaborar un listado de sinfonías del periodo romántico que, por su intrínseca calidad, me permitirían cuestionar los resultados del romanticismo literario. Tal constatación, soy consciente de ello, no serviría absolutamente para nada.

Jorge Carrión en un artículo en *El País* (“Literatura expandida”, 2014) apunta que las series de televisión no son literatura, aunque sin duda tienen mucho de literario; y ese es el punto que más me interesa y que queda al margen de una polémica agotada desde el momento mismo de su enunciación. El tema no es literatura vs. teleficción, ni siquiera alta cultura vs. cultura pop, sino lo que Carrión ha llamado el modelo “teleshakespeareano”, esto es, la lectura en clave literaria de las series de televisión, lo que apunta a la siguiente cuestión: ¿se están reapropiando las teleseries de unos mecanismos fictivos que hasta hace bien poco habían sido competencia exclusiva de la literatura?²

² Otra cuestión obvia, pero nada desdeñable, sería la siguiente: ¿si llamamos arte determinadas realizaciones de la historia del cine, no podría llegar a alcanzar dicho estatuto la ficción serial habida cuenta que el cine y la teleficción comparten códigos y estrategias narratológicas?

Es solo una intuición, pero podría ser que la teleficción haya sido llamada a llenar el vacío que los excesos metafictivos y autofictivos de la posmodernidad literaria –en declive en los últimos años– dejaron a su paso. La ficción serial operaría, de este modo, como sucedáneo de un espacio por lo general desatendido por la narrativa actual. La vuelta a una narratividad dinámica y sofisticada, a la aventura literaria como la vivimos en Stevenson, Poe, Doyle o Wells; la articulación detallada de psicologías complejas sin abusos autorreferenciales; el espejo alegórico de cuestiones éticas y políticas como la tecnofobia, el control químico del bienestar o los efectos colaterales de la digitalización; y, en última instancia, la experimentación narrativa desde formas híbridas, paraliterarias, como la ciencia ficción, el policial o la narcoficción, resolverían, de este modo, una necesidad epistémica desahuciada de los nuevos paradigmas narrativos.

Comparto, en parte, las preocupaciones de autores como Vicente Luis Mora o, cómo no, Marta Sanz, quien señala que la literariedad de la teleficción es filológicamente cuestionable y “se vincula con una corriente de desprestigio de la palabra literaria por parte de lectores que experimentan cierto aburrimiento *sine nobilitate*, o que no se molestan en leer y cubren su cuota de prestigio cultural con *Mad Men*” (2014). Creo que son necesarias, pero no por ello debemos obviar que la ficción serial se halla en una fase embrionaria, experimental, y que sus realizaciones más óptimas todavía podrían estar por llegar. Lo que me interesa por ahora es señalar que la teleficción ha desarrollado propuestas de gran complejidad que han amplificado los horizontes semiológicos del sitcom y las series en general –su ontología–, lo que permite poner a debate su estatus y su potencial conceptualización como objetos de culto.

En los últimos años, por ejemplo, la articulación de un policial duro, cifrado en el estilo brutal que Raymond Chandler codificó en el ensayo *El simple arte de matar* (1950), ha cristalizado en series de desigual calidad como *The Shield*, *Fargo*, *Utópía*, *True detective* o *Dexter*, formuladas en un espacio inhumano, devastado, con detectives esquizofrénicos y escindidos que, por lo común, asociamos al neopolicial. Asimismo, la narcoficción ha dejado de lado su lógica maniquea, su espectacularización de la violencia, en pro de una narrativa más sutil y elaborada (*The Wire*, *Snowfall*), de una caracterización más lograda del narco como rebelde sin causa (*Breaking bad*) o de una revalorización del material histórico y documental para la imbricación de las complejas dinámicas que vinculan las drogas y el poder (*Narcos*, *Fariña*). El dispositivo autoficcional, por otra parte, vertebra la colorida atmósfera *hipster* de *Please like me* o *Girls*, y constituye el principio axiológico de teleseries notables como *Master of None*, *Louis C.K.*, *Club yur enthusiasm*. La ciencia-ficción merecería un párrafo aparte. El relato retrofuturista *Maniac* pone el énfasis en las devastadoras consecuencias de la automedicación en el seno de unas sociedades rotas, extenuadas e hysterizadas por las dinámicas aceleradas del tardocapitalismo, y se resuelve en una narrativa en *abîme* en la que se desdibujan las fronteras entre realidad y alucinación. Las series *The man in the high castle* o *Electric dreams*, por otra parte, dramatizan tex-

tos de Philip K. Dick y diría que ensanchan sus horizontes; y *The leftovers*, *The walking dead* o *3 %* establecen las premisas de un presente post-apocalíptico que autoriza una reflexión sobre la tendente proliferación de fanatismos y caudillismos, concebidos como mágico correctivo, en tiempos de debacle. Finalmente, la hard-fiction y su fatídico distopismo, con futuros no tan lejanos como quisiéramos, ha exacerbado la reflexión sobre las perturbadoras secuelas de la digitalización y la hipervigilancia en series como *Black mirror* o *Mr. Robot*. También *Westworld*, cimentada sobre una compleja simultaneación de tiempos y espacios, tematiza cuestiones sobre la inteligencia artificial que hoy podrían parecer epidémicas, pero que dentro de poco, como indica Noah Harari (2016), serán cenitales en la agenda de los programas bioéticos.

Podría ampliar el listado con las recontextualizaciones del policial decimonónico en series como *Holmes*, *House*, *Cold Case*, *Hemeland* o *Death note*; con los epígonos del género fantástico (*Stranger things*, *Dark*, *American horror story*) o con realizaciones más *mainstream* como *Game of thrones*, *La casa de papel*, *Modern Family* o *Desperate Housewives*. No obstante, estos ejemplos me interesan menos, pues comparten personajes, temas, recursos y procedimientos con los clásicos de siempre y, por lo general, despliegan estructuras más herméticas, teleológicas (que dan menos de sí), en la línea de la poética del cuento cerrado postulada sumariamente por Edgar Allan Poe en la reseña de *Twice-told tales* de Nathaniel Hawthorne (1842).

Trataré de sintetizar, en todo caso, en algún caso específico, problemáticas como la desarticulación de las matrices genéricas tradicionales, la recodificación audiovisual de dispositivos narrativos y la tematización de cuestiones políticas de actualidad en aras de exteriorizar la presunta imbricación de recursos literarios en la teleficción. Es en ese sentido que podríamos tratar de conceptualizar, readaptada la terminología de McLuhan para el caso, la teleserie como dispositivo potencialmente “caliente”.

Recordemos que Marshall McLuhan, en un libro de marcado carácter polémico, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, establecía la distinción entre medios fríos y medios calientes. Para él, el “medio caliente” tiende, por su intrínseca complejidad semiológica, a la exclusión segregacionista de partes sustantivas del tejido social. El medio frío, en cambio, es inclusivo, democratizante si se quiere, y vertebrá horizontalmente el espacio comunitario. Es un asunto complejo, en tanto que no son ejes completamente dicotómicos, sino flexibles, pendulares, dinamizadores; sujetos permanentemente a recontextualización. McLuhan los introdujo para pensar el impacto epistemológico de los medios de comunicación de masas y graduarlos en función de su intensidad e influjo, y del margen de participación que conceden al usuario. De este modo, el cine operaría, por su complejidad semiológica y su efecto individualizador, como medio caliente; y un programa de televisión, en cambio, como medio frío, en tanto que no requiere de la misma intensidad expectante que la expe-

riencia cinematográfica y principia la vivencia compartida, gregaria, amenizada debidamente con “tacos”, pepsi-cola y sucedáneos. El cine, diría McLuhan, des-tribaliza, y la televisión retribaliza.

No obstante, la televisión puede sintonizar contenidos, digamos, “calientes” –el desmontaje de un golpe de estado en directo, la retransmisión de una sinfonía beethoveniana, la emisión de las primeras pisadas de Neil Amstrong en una Luna de cartón piedra, etc.– y es en ese punto que podríamos hablar de un reajuste de intensidades, de un desplazamiento puntual del medio por el contenido; o de la recategorización de un *media* frío como la televisión en medio caliente. Umberto Eco indaga esa divisoria imprecisa, fluctuante, en la que se produce el descentramiento del dispositivo massmediático y señala que “la civilización democrática se salvara únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, y no una invitación a la hipnosis” (2016, p. 389). Algo así está empezando a ocurrir, según creo, con la teleficción, y el factor decisivo podría estar en su incipiente literalidad. Tomaré el ejemplo de *The leftovers* (2014) para probarlo.

La teleserie creada por Damon Lindelof y Tom Perrotta es una contenida reflexión sobre el desgarrar que engendra la ausencia. Su cronotopo es un espacio deshecho, post-apocalíptico, insufriblemente familiar, articulado en el breve tránsito que media entre un segundo y el siguiente, un suspiro; en el que se concreta la súbita e inconcebible volatilización de un dos por ciento de la humanidad. El cargante recapitular que implica la evocación de los “arreatados” colmará todos los espacios de un escenario oximorónico: todo ha cambiado, pero todo sigue exactamente igual. Incluso cuando los ausentes no son nombrados, están sin estar, a modo de elipsis, el inevitable lugar común; e histerizan el gesto de unos sujetos colapsados por la pérdida.

La experiencia del tiempo, cifrada a lo largo de las tres largas temporadas, se traduce en un permanente estado de tensión, en un tiempo de espera que aguarda el regreso de los arreatados. La escenografía de la espera restituye el aspecto utópico de la historicidad moderna, con un factor, eso sí, radicalmente diferenciador: se trata de un tiempo de espera, pero de una espera sin esperanza. Esta formulación de la historicidad, en extremo elusiva, es el resultado de una combinación de factores distintivos de la modernidad y la posmodernidad. El acaecer no es teleológico, transitivo, sino un permanecer en la culpa. Los militantes del Remanente Culpable, una de las múltiples sectas fundadas a resultas del raptó cósmico, son la figuración materializada, hecha carne, de los ausentes. Sus cuerpos –astillados, silenciados, traumatizados– vagan sin dirección, son tumbas vivas, figuraciones del silencio que sigue a la desaparición.

La pulverización del espacio genérico se resuelve en *The leftovers* en la articulación de una narrativa híbrida en la que se interseccionan narratológicamente el metapolicial, la ciencia ficción ucrónica y el folletín serializado. Primero, el influjo policial se traduce en la confección de un enigma, de entrada, irresoluble,

acompañado de un dolor irreparable; de un suspense asfixiante en el sentido más mundano del término. El *whodunit* (¿quién lo ha hecho?) que cimienta el policial decimonónico se formula apenas sin variantes, aunque no importa tanto el agente del crimen como su causa eficiente. El dilema adquiere un cariz poco menos que teológico, pero su hermetismo aniquila cualquier posibilidad de restaurar el sentido. De ahí que el protagonista sea un detective escindido, sin pesquisas que indagar, que deambula sin rumbo ni dirección, de antemano condenado al extravío. Segundo, la serie escenifica una ucronía clásica para dar rienda suelta a la histeria colectiva y al fanatismo irreflexivo latente en las sociedades tardocapitalistas. El punto Jonbar, uno de los mecanismos de la ciencia-ficción ucrónica, se articula en términos de punto de inflexión, de viraje narrativo, propiciatorio de una historia alternativa (ucrónica) en conflicto con la historia conocida. El punto Jonbar puede formularse en términos de permanencia del pasado (*Roma eterna* de Robert Silverberg, por ejemplo, narra la vigencia del Imperio Romano en el siglo XXI) o, activamente, como desvío (la resolución anómala de un conflicto bélico como, por ejemplo, una victoria nazi en la Segunda Guerra Mundial, que es el cronotopo ideado por Philip K. Dick en *El hombre en el castillo*). El punto Jonbar de la serie es ese fatídico 14-O, ese instante efímero en el que toma forma el arrebato. La eficiencia del punto Jonbar en *The Leftovers* se debe a su inmediatez, a la proximidad del punto respecto del ahora. *The Leftovers* se convierte así en un laboratorio sociológico en el que se dirimen cuestiones políticas y religiosas complejas: democracia o teocracia, creencia o descreencia, sentido o sinsentido.³ Finalmente, el dispositivo serializado de la teleficción intensifica la vivencia de esa espera inhumana y prolonga agónicamente el itinerario hacia una resolución. Lo que a ojos vista podría concebirse como limitación estructural, constituye un recurso óptimo para la dilatación del *ethos* trágico.⁴ Vargas Llosa, en una mesa re-

³ En un artículo en *La Vanguardia* (2014, junio 30), Francesc Peirón propone una lectura de *The Leftovers* a la luz del fervor patriótico, insano a todos los efectos, que siguió los atentados del once de setiembre contra Estados Unidos.

⁴ En su entrada de blog, Vicente Luis Mora reflexiona contrariamente: “salvo rarísimas excepciones, como la de *Twin Peaks*, jamás desafían al medio –ni a la comprensión del lector–, permaneciendo iguales a sí mismas: sus capítulos son homogéneos en duración (salvo alguna excepción como *The Sopranos*), siguen la secuencia prevista por la cadena a la que pertenecen (con cortes publicitarios, salvo en HBO, Netflix y similares), van creando una ficción con las rígidas reglas del melodrama convencional (planteamiento, nudo, conflicto, apariencia de final irresoluble, súbito giro dramático final que *arregla* la trama, casi siempre para bien), [...] y nunca se plantean un desafío estético *à la* *series*, nunca *rompen* nuestra idea de lo que es una serie de televisión” (Mora, 2015 junio 13). La precisión, no obstante, es poco funcional, pues nos obligaría a cuestionar el valor de tantísimas obras que, en un primer momento, se sirvieron de la estructura serializada del folletín: *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov* de Dostoievski, *Guerra y Paz* de Tolstoi, *Oliver Twist* de Dickens, *Doña Perfecta* de Galdós, *Los miserables* de Víctor Hugo,

donda con Joaquín Marco, Manuel Puig, Fernando Savater, y otros autores de renombre, aducía que la naturaleza partenogenética de la secuencialidad folletinesca dinamiza los contenidos:

Los hechos se desdoblan, cada hecho genera a su vez otros hechos que son siempre en esencia hechos similares, semejantes [...]. Hay una cierta vida, indudablemente, que se expresa de una manera profunda e indirecta en el folletín, y creo que es esa la explicación de la enorme audiencia que ha tenido a lo largo de toda la historia y a través de muy distintas culturas (Montero, 1984, p. 144).

Podríamos pensar, también, en una serie como *Black mirror*, no sujeta a la secuencialidad narrativa asociada a la teleficción. *Black mirror* espejea, con una nomenclatura heredera de la *hard-fiction*, el policial y el *biopunk*; puntos sombríos de nuestro mundo feliz (de ahí el título de la serie). La disgregación del espacio privado a expensas de la digitalización del mundo, los nuevos mecanismos de uniformización y disciplinación del gusto a través del biopoder y la psicopolítica, el panoptismo virtual o *panopticism*, la imposibilidad de un pensamiento al margen, de un pensar desde fuera, que diría Foucault, son solo algunas de las distintas problemáticas que la serie textualiza. Capítulos como “The entire history of you” (un relato sobre el almacenamiento ilimitado de recuerdos) o “Playtest” y “Hang the DJ” (configurados en *abyme*) restituyen estrategias borgeanas de gran complejidad resueltas de modo desigual según el caso particular. Dichos mundos no nos quedan tan lejos y no he tenido la oportunidad de leerlos sobre papel, en un formato que, a buen seguro, podría dar mucho más de sí. Baudrillard lleva años advirtiéndonos de la abducción de la realidad por los media: “en la realidad virtual, [dice] es como si las cosas se hubieran tragado su espejo” (Baudrillard, 2012, p. 30). El dilema vertebrata la propuesta narrativa de series como *Black mirror*, *Maniac* o *Mr. Robot*. La asunción de estilemas, tópicos y recursos literarios por parte de la teleficción parece estar, en definitiva, al orden del día.

En conclusión, Susan Sontag reflexionaba en uno de sus últimos textos que el destino de la escritura es una matriz hipertextual, participativa, con distintas puertas de entrada y salida que se interseccionen en varios puntos; un modelo que modificará epistemológicamente los protocolos de lectura y escritura de las sociedades relacionales de nuestros días:

Este nuevo modelo narrativo se propone liberar al lector de dos puntales de la novela tradicional: la narrativa lineal y el autor [...] Una hipernovela “no tiene principio; es reversible; es accesible por varias entradas, ninguna de las cuales se puede señalar autoritariamente”. (2007, p. 222)

etc.

La escritura es para ella el enclave óptimo, reactivo, en el que se interiorizan los *mass media* para una deconstrucción sistemática de los mismos. La novela hipertextual parece, visto así, un punto de llegada ineludible, una mutación evolutiva inclusiva de nuevas técnicas, rituales y procedimientos; una fatalidad forzada, diría un apocalíptico. Pero no se trata, según creo, de una claudicación ante el mundanal ruido, ni de un aligeramiento de la experiencia literaria, como podría pensarlo Lipovetsky (2016), sino de una alteración del medio que podría configurar nuevos espacios críticos desde los que dinamizar la experiencia de la lectura y concebir un nuevo eje de coordenadas desde el que repensar el mundo. Sí, podría ser, darwinismo estético; véanlo así si quieren. Sea como sea, la teleficción ya ha comenzado a participar de esa tendencia canibalizante, apropiacionista, fagocitadora, que se ha resuelto en un ensanchamiento de sus resultados. Podría ser el momento de tomar nota para el despliegue de un universo hipertextual.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAUDRILLARD, J. (2012): *El código del arte*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- CARRIÓN, J. (2011): *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- (2014): "Literatura expandida". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/09/11/babelia/1410439160_248507.html
- ECO, U. (2016): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Debolsillo.
- FERNÁNDEZ PORTA, E. (2010): *Afterpop. La literatura de la impresión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- MCLUHAN, M. (1996): *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- MORA, V. L. (2015): "Por qué llamar a las series arte cuando quieren decir *storytelling*". *Diario de Lecturas*. Recuperado de <http://vicenteluismora.blogspot.com/2015/06/por-que-llamar-las-series-arte-cuando.html>
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, H. (2016): "¿Son arte las series de televisión?". *Index.comunicación*, 6 (2), 69-82.
- NEWMAN, M. Z., LEVINE, E. (2011): *Legitimizing Television: media converge and cultural status*. New York: Routledge.
- NOAH HARARI, Y. (2016): *Homo deus. Una breve historia del mañana*. Madrid: Penguin Random House.
- LIPOVETSKY, G. (2016): *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama.

- PEIRÓN, F. (2014, junio 30): “*The leftovers* o una metáfora del 11-S”. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/television/series/20140630/54410553691/the-leftovers-o-una-metafora-del-11-s.html>
- SANZ, M. (2014): “Desprestigio de la palabra”. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/09/11/babelia/1410439160_248507.html
- RAMÍREZ SERRANO, O., LÓPEZ BADANO, C. (2015): “Apuntes interpretativos sobre la serie *Breaking bad*”. En LÓPEZ BADANO, C. (comp.): *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 231-261.
- VARGAS LLOSA, M., MARCO, J., PUIG, M., SAVATER, F. (1984): “El folletín por entregas y el serial”. *Anàlisi: Quaderns de comunicació y cultura*, 9, 143-166.