



Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana

For a quality drama on television: the second golden age of North American television

Concepción C. Cascajosa Virino

Sevilla (España)

RESUMEN

Según Robert Thompson, la ficción televisiva norteamericana vive en la actualidad una segunda edad dorada que remite a la primera, ese corto periodo de tiempo en los años cincuenta en el que el género de la antología ofreció a la entonces minoritaria pero influyente audiencia una visión crítica de la sociedad vedada para el cine. Se trató de una experiencia corta debido a la influencia de las agencias de publicidad, el primer paso hacia una trivialización del medio que sería satirizada con fortuna en *Network*, un mundo implacable por Paddy Chayefsky, uno de los autores más sobresalientes de la antología dramática. Sin embargo, a principios de los años ochenta algo cambió: mientras los informativos se dejaban llevar por las fórmulas de infotainment, el drama televisivo se hacía más rico a nivel narrativo y temático. El resultado fueron un puñado de series como *Canción triste de Hill Street*, *Hospital*, *Luz de luna* y *Playas de China* que casi nunca aspiraron a ser grandes éxitos de audiencia, pero que se convirtieron en el referente de un nuevo tipo de televisión de calidad que inspiró el nacimiento de asociaciones como *Viewers for Quality Television*. El resultado de esa evolución es una ficción altamente estimulante que incorpora con rapidez los tópicos de actualidad (como los atentados del 11 de septiembre de 2001) y analiza todo tipo de temas controvertidos aprovechándose de la libertad de la ficción a la vez que su complejidad estructural tiene un notable efecto cognitivo (como defiende Steven Johnson). El presente trabajo pretende analizar desde esta perspectiva la producción más reciente partiendo de la noción de televisión de calidad de Thompson y ampliándola con las aportaciones de autores como Glen Creeber y Jane Feuer para reivindicar a la ficción televisiva norteamericana actual como un ejemplo a seguir en países como España. En este apartado centraremos nuestra atención en dos aspectos de la calidad, la calidad temática y la calidad formal. Para lo primero analizaremos el drama político *El ala oeste de la Casa Blanca*, que ha sabido hacer atractivo y estimulante el funcionamiento de las instituciones democráticas, y el serial fantástico *Buffy, cazavampiros*, que tomando como punto de partida la vida de un instituto ha creado un rico entramado metafórico sobre el paso a la vida adulta. En el apartado de la calidad formal dedicaremos nuestros análisis a la riqueza de las fórmulas narrativas de *24*, que se desarrolla en tiempo real y cuenta con una compleja estructura argumental, y *Perdidos*, un relato coral donde se explota el desorden temporal y la focalización interna.

ABSTRACT

This paper vindicates the current US television drama as an example of quality television able to entertain the audience and to stimulate its intelligence as well with complex dramatic structures and thematic density. The starting point is Robert S. Thompson's statement that in the eighties the US television began his second golden age. Next we will analyze four network dramas, two remarkable for their thematic quality (*The west wing* and *Buffy, the vampire slayer*) and two for their fascinating plot structures (*24* and *Lost*).

DESCRIPTORES/KEYWORDS

Televisión en Estados Unidos, drama televisivo, televisión de calidad
US television, television drama, quality television

1. La ficción de calidad y la segunda edad dorada de la televisión norteamericana

El estudio de la ficción televisiva popular es un ámbito en el que la tradición académica es escasa, siendo equivalente a la limitada valoración crítica que se ha dado históricamente a la ficción audiovisual. En unas significativas conferencias sobre narrativa televisiva en la Universidad de Oxford, Kristin Thompson recordaba cómo los propios estudios fílmicos habían entrado en las universidades norteamericanas a través de las adaptaciones literarias como si de un área menor se tratara. Aun así, la consideración hacia el cine es superior que hacia la televisión, frecuentemente monopolizada por tópicos como el tratamiento de la información, la representación de la violencia y, éste el tema predilecto en los últimos años, la llamada telebasura. Si la crítica televisiva en prensa es realizada, lo que no deja de ser insólito, por personas que desprecian el medio más que lo admiran, en el ámbito académico las series de ficción son frecuentemente

ignoradas fuera de la organización de masters especializados dirigidos más a formar a futuros profesionales del medio que a realizar una aproximación crítica similar a la que reciben las obras literarias en los departamentos de filología. John Hartley ya resaltó el hecho de que la televisión entró en la academia como un objeto de estudio sobre el que ya se tenía una idea preconcebida negativa, una manifestación más del elitismo intelectual que ha rechazado la democracia cultural. Y es que en el campo de la ficción televisiva también hay etapas, autores, géneros, circunstancias histórico-sociales y un amplio abanico de acercamientos metodológicos, desde los estudios culturales a la narratología pasando por el psicoanálisis, el postmodernismo y el marxismo. Al menos en el ámbito de estudio anglosajón, en la actualidad se vive una auténtica fiebre por el análisis académico de la ficción televisiva, con decenas de congresos, libros (tanto monografías como antologías) y revistas académicas dedicadas a programas como *Buffy*, *cazavampiros*, con mucho la serie de más éxito en el mundo académico, *Los Soprano*, la franquicia de *Star trek* y *Los Simpson*. En pocos años cada programa de calidad contará con su propia bibliografía especializada.

Sin duda, el pionero en el estudio y reivindicación de la ficción de calidad ha sido Robert J. Thompson, director del Centro para el Estudio de la Televisión Popular de la Universidad de Syracuse. En su influyente estudio *Television's second golden age* Thompson analizaba el drama televisivo de los años ochenta y principio de los noventa y llegaba a la conclusión de que, a través de series como *Canción triste de Hill Street*, *Luz de luna*, *Hospital* y *Twin peaks*, el drama volvía a vivir, gracias a una combinación entre calidad formal y temática, una segunda edad dorada. La primera edad dorada de la televisión norteamericana fue el seminal periodo comprendido entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta, en el que el drama antológico, realizado en directo desde Nueva York, fue el formato rey antes de ser desplazado por las series episódicas filmadas en Hollywood. Estos programas eran realizados con pequeños presupuestos y se dirigían a una audiencia que todavía no era muy extensa, lo que le permitía a menudo apostar por temas controvertidos y polémicos en historias con un toque de realismo social. Sin embargo, muy pronto las antologías dramáticas fueron desplazadas por una producción menos compleja y completamente despegada de la realidad que se ajustaba armoniosamente al paraíso de felicidad consumista retratado en los anuncios de los patrocinadores. Para Thompson la competencia del vídeo y los canales de cable fueron factores fundamentales que obligaron en los ochenta a las tres grandes cadenas (las llamadas *networks*) a reaccionar apostando por una programación más ambiciosa que intentara retener a un espectador culto y de buena posición económica (por tanto, deseado por los anunciantes) que, con la posibilidad de elegir, buscaba algo diferente en televisión. En este sentido *Canción triste de Hill Street* se convirtió en un catalizador para el cambio gracias a su realista representación del trabajo policial y su compleja estructura argumental en la que se combinaban las tramas autónomas (llamadas episódicas) con las tramas continuas (llamadas seriales). A pesar de unos inicios complicados, el programa arrasó en los premios Emmy de 1981 (veintiuna nominaciones y ocho premios) y se hizo con una notable audiencia, llevando a su momento de mayor popularidad a la productora MTM, que tanto en el terreno de la comedia con *La chica de la tele* como en el drama con *Lou Grant* siempre había apostado por la calidad como la mejor arma para conquistar a la audiencia.

Las series que siguieron la senda de *Canción triste de Hill Street* reúnen la mayor parte de las doce características que definen para Thompson la calidad en televisión: el deliberado intento de diferenciarse del resto de la programación (es decir, se rechazan las fórmulas), la búsqueda de pedigrí con la incorporación de talentos de medios más prestigiosos como el cine, el cultivo de una audiencia de clase alta, urbana, culta y joven, los problemas con la gerencia de las cadenas como parte del conflicto entre arte y comercialidad, la utilización de la memoria para crear nuevos conflictos a partir de los acontecimientos pasados, la hibridación de géneros, la preeminencia del escritor, la auto-referencialidad, la utilización de tópicos controvertidos, la tendencia al realismo y, por último, la costumbre de atraer la atención de los críticos y ganar todo tipo de premios. Para apoyar a estos programas, que muy a menudo se encontraban al borde la cancelación y que rara vez tuvieron trayectorias muy largas, se fundó en 1984 una asociación, Viewers for Quality Television. Pero lo que nació como excepción se convirtió a finales de los noventa en norma gracias en parte a la irrupción del drama en la televisión por cable, la ampliación de las audiencias especializadas con el nacimiento de otras cadenas como Fox, WB y UPN y el efecto beneficioso en los programas más minoritarios de la explotación en DVD, hasta el punto de que casi se puede afirmar que en la actualidad se vive una tercera edad dorada. Diferentes autores dan sus propias explicaciones a esta excelencia. Peter Krämer afirma que, sin discusión, la ficción para televisión es mucho mejor que la cinematográfica debido a que, frente la producción autónoma de películas, la producción regularizada de programas de televisión genera una riqueza de referencias intertextuales similar a la del Hollywood clásico, la edad dorada de la industria del cine. Desde la perspectiva del análisis narrativo Kristin Thompson encuentra igualmente esa conexión: *Hasta cierto punto, tanto las películas clásicas como las series de televisión esconden su propia inteligencia en una demostración de simplicidad*. Para Glen Creeber esa estructura narrativa le permite una apreciable densidad de contenido: *La amplitud, complejidad narrativa y la adulta agenda del drama televisivo de largo formato en su conjunto (y del serial televisivo en particular) continúan dándole un lugar crucial y relevante en la representación televisiva de la vida contemporánea*. Y, por su parte, James L. Longworth Jr. destaca la importancia de que en Estados Unidos la industria audiovisual se encuentra fuertemente desregularizada y diversificada, con la masa sustituida por la audiencia especializada, una característica básica de lo que denomina la Era del Drama: *Respecto a la disponibilidad de talento, definitivamente hay más creadores de televisión que nunca, pero las buenas noticias son que tienen una mayor y más diversa arena en la que competir*.

Resulta evidente que el actual estado de excelencia es una combinación de múltiples factores. La diversidad del panorama televisivo norteamericano ha permitido una explosión en la producción y, por tanto, ha aumentado la posibilidad de que más programas innovadores vean la luz. Incluso la moda de la

telerrealidad ha afectado mucho más a la comedia al proporcionar un entretenimiento inconsecuente frente a la complejidad que se asocia al drama televisivo. En la actualidad también nos encontramos (al menos aparentemente) en el clímax de un lento proceso de evolución que se inició con *Canción triste de Hill Street* en el que las fórmulas narrativas se van haciendo más complejas y los temas más amplios. Cada éxito ha elevado el listón de calidad un poco más, dando lugar a una competitiva carrera con increíbles logros creativos. Y es que mientras la asistencia a las salas de cine desciende y los críticos no cesan en sus quejas sobre el escaso interés de las películas, la industria televisiva crece sin cesar y los programas de calidad son tan numerosos que muchos pasan desapercibidos. Quizás por ello creadores cinematográficos como David Lynch (*Twin peaks*), Michael Crichton (*Urgencias*), Barry Levinson (*Homicidio*), Steven Spielberg (*Taken*), y David Mamet (*The unit*) han encontrado en el drama televisivo una oportunidad para expandir su horizonte creativo. Para mostrar en detalle lo que podemos denominar “las fórmulas de la calidad” hemos escogido cuatro series de televisión que han logrado tanto reconocimiento crítico como éxito de audiencia. Nos hemos limitado a programas emitidos en cadenas generalistas por onda hertziana por dos motivos. El primero es que, al ser gratuitos, su cobertura de audiencia es mayor y por tanto, frente a los que afirman que la calidad debe ser algo necesariamente minoritario y poco comercial, al menos en el terreno televisivo estas series han demostrado que para llegar a una audiencia masiva no es necesario bajar al mínimo común denominador. El segundo factor es que las series de cable han apostado, libres de la censura, por contenidos muy provocativos y la violencia y el sexo, representados a menudo de forma brutal, son la norma. Aunque valorando las virtudes de muchos de estos programas, en este trabajo hemos optado por reivindicar además que es posible un drama de calidad que pueda ser consumido por un espectador medio en un entorno familiar. En el plano de la calidad temática analizaremos la riqueza de contenido del drama político *El ala oeste de la Casa Blanca* y la serie fantástica *Buffy, cazavampiros*, mientras que en el formal hemos elegido dos programas de acción y aventuras, *24* y *Perdidos*. Lógicamente esta distinción no se debe llevar al extremo, ya que *24* y *Perdidos* tienen una notable calidad temática de la misma forma que *El ala oeste de la casa Blanca* y *Buffy, cazavampiros* poseen una formal. Sin embargo, la calidad en los dos primeros programas se construye predominantemente a través de una innovación de las fórmulas narrativas, mientras que en los dos últimos es a través de los temas que tratan.

2. La calidad temática: *El ala oeste de la Casa Blanca* y *Buffy, cazavampiros*

El ala oeste de la Casa Blanca (*The west wing*, NBC: 1999-) es el primer drama político de la televisión norteamericana que puede considerarse plenamente exitoso, tanto a nivel de audiencia como de reconocimiento crítico. Los premios logrados por el programa durante sus cinco primeros años de existencia son innumerables: dos del Sindicato de Guionistas, dos de la asociación de críticos, seis del Sindicato de Actores, dos de la Asociación de Productores, dos Globos de Oro y veinticuatro Emmys (entre ellos cuatro consecutivos como mejor serie dramática), por sólo citar los más importantes. En el contexto del brillante periodo vivido en la actualidad por el drama televisivo norteamericano, el dominio de *El ala oeste de la Casa Blanca* en todo tipo de entregas de premios durante sus primeros cuatro años de vida, los mismos en los que su creador Aaron Sorkin permaneció en el programa escribiendo la mayor parte de los guiones, resulta si cabe más sobresaliente. Sorkin creó *El ala oeste de la Casa Blanca* como directa derivación de su guión para *El presidente y Miss Wade* (1995, Rob Reiner), un híbrido de comedia romántica y drama político en el que se relata el romance de un presidente norteamericano viudo y una activista ambiental. Sin embargo, mientras que en la película el romance ocupaba un lugar central frente al trabajo de los asesores presidenciales, en la serie se producía una inversión, con el Presidente Bartlet (Martin Sheen) apareciendo en buena parte de los capítulos apenas unos pocos minutos y el peso dramático recayendo en el grupo de asesores cuyas oficinas se encuentran en el ala oeste de la Casa Blanca. La idea inicial de Sorkin fue expandir todo el material eliminado de su guión inicial de cuatrocientas páginas para *El presidente y Miss Wade* aprovechando las infinitas posibilidades de desarrollo dramático de las series de televisión (1). El programa nació en los últimos años de la administración de Bill Clinton y Bartlet es igualmente un presidente demócrata moderado que debe enfrentarse al hecho de que las cámaras legislativas están controladas por el Partido Republicano. Sin embargo, para evitar referencias a los escándalos sexuales que marcaron la administración Clinton, Bartlet es profundamente católico y está felizmente casado. Lo novedoso de la serie era que en este caso las tramas iban a girar en torno a la política. Incluso cuando una escena se centraba en la relación de dos personajes, sus diálogos reflejaban lo que los unía y los separaba desde el punto de vista ideológico. Frente a los clichés habituales de los programas de policías, abogados o médicos, en *El ala oeste de la Casa Blanca* no había ni persecuciones, ni violencia explícita, ni escenas sexuales, ni misterios que resolver. Uno de los más característicos capítulos de la primera temporada fue *El señor Willis de Ohio* (1.6.), en el que una de las tramas se dedicaba al trámite para aprobar una ley de comercio estancada por una propuesta sobre el censo. Con muchos guiños intertextuales (particularmente a la alta cultura), ingenio y elaborados diálogos, en el capítulo se analizaba la importancia de un tema político que a todas luces parecía aburrido y farragoso.

El capítulo más relevante de la primera temporada de *El ala oeste de la Casa Blanca* fue *In excelsis deo* (1.10.), ganador del Emmy y el premio del Sindicato de Guionistas como mejor episodio dramático. Se trata de un capítulo de Navidad de los que suelen ser habituales en la ficción televisiva y en el relato se combinan un escándalo en ciernes sobre los problemas del jefe de personal de la Casa Blanca con el alcohol y las drogas, las noticias de un crimen de odio contra un joven homosexual y la experiencia del jefe de comunicación del Presidente, Toby Ziegler (Richard Schiff), con un veterano de la guerra de Corea. Unos meses antes Ziegler regaló una de sus chaquetas a la caridad sin saber que una de sus tarjetas estaba dentro y cuando el nuevo propietario, el vagabundo Walter Hufnagle, muere durante la noche invernal, la policía lo llama creyendo que tenía alguna relación con él. Aunque dentro del capítulo esta trama es con mucho la más emotiva, el hecho de que existan otras dos tramas de interés evita la redundancia y la tentación de caer en excesos melodramáticos. Ziegler, del que se ha apuntado que tuvo asimismo experiencia militar, siente que él, como representante del gobierno, tiene que pagar la deuda contraída por el

país en su conjunto con un soldado al que se pidió matar y morir, pero que sin embargo tardó horas en ser recogido por los servicios de emergencia: *Al tipo lo trataron mejor en Panmounjom*. Así que utiliza su influencia para lograr en tiempo record que el veterano pueda tener un funeral digno en el cementerio nacional de Arlington. Para llegar al sentido final del capítulo Aaron Sorkin construye el argumento a través de contrastes. Por un lado, Ziegler y Hufnagle son ambos veteranos, pero uno se ha convertido en una personalidad política de primer nivel, mientras que el otro era un vagabundo alcoholizado. Éste esquivó una muerte heroica en combate para vivir una indigna, pereciendo de frío al lado de un monumento conmemorativo de los veteranos. En la víspera de Navidad, en vez de dejarse llevar por el afán consumista del resto del país, el judío Toby Ziegler asiste al solemne funeral por un hombre que ni siquiera conocía, en el que su elegante figura destaca frente a la del hermano deficiente del fallecido (de hecho, los soldados ofrecen a Ziegler la bandera del féretro primero, para disgusto de éste). También los acompaña la señora Landingham (Kathryn Joosten), la secretaria del Presidente. La presencia de Landingham no es casual, ya que en una escena anterior había revelado que sus dos únicos hijos murieron durante el ataque a un hospital en la Guerra de Vietnam, en un doloroso contraste, precisamente en Nochebuena. Ese también será el caso de Lowell Lydell, el joven homosexual asesinado cuyos padres pasarán la Navidad velando su cuerpo. De esta forma, *In excelsis deo* se convierte en un peculiar capítulo de Navidad por cuanto sirve para recordar hechos poco agradables: la pervivencia de los prejuicios y el trato injusto de la sociedad norteamericana con los veteranos de guerra, que teniendo en cuenta la frecuencia con la que el país se embarca en procesos bélicos es una herida abierta constantemente. Pero sobre todo, es un ejemplo de cómo hacer algo extraordinario de lo aparentemente ordinario. En otro programa se hubiera mostrando el intento de redimir al veterano de guerra caído en desgracia o cómo se investigaba el caso del joven homosexual apaleado, pero aquí el drama surge celebrando un funeral digno y discutiendo sobre los crímenes de odio.

A pesar de que el registro de *Buffy, cazavampiros* (*Buffy, the vampire slayer*, WB: 1997-2001 / UPN: 2001-2003) es radicalmente diferente al de *El ala oeste de la Casa Blanca*, la serie muestra igualmente una notable complejidad temática. Como su nombre indica, la protagonista es Buffy Summers (Sarah Michele Gellar), una cazavampiros que, además de a todo tipo de fuerzas ocultas, debe enfrentarse al paso de la adolescencia a la vida adulta. El programa ha sido hasta el momento objeto en el ámbito universitario de la publicación de una decena de antologías, tres congresos monográficos celebrados en Gran Bretaña, Australia y Estados Unidos, y una revista digital titulada *Slayage*. Toda esta atención resulta sorprendente teniendo en cuenta que *Buffy, cazavampiros* no parecía en principio un programa demasiado prometedor. Su origen estuvo en una película de bajo presupuesto titulada *Buffy, la cazavampiros* (1992, Fran Rubel Kuzui), que había pasado desapercibida en taquilla y fue despreciada por los críticos como un subproducto que combinaba el terror con la comedia adolescente. Sin embargo, para su creador, un joven guionista llamado Joss Whedon, el material se merecía una segunda oportunidad y *Buffy, cazavampiros* encontró su sitio en WB, una cadena minoritaria creada por Warner Bros. que llevaba apenas dos años de emisión y apelaba a un público joven. El programa supo aprovecharse de las ventajas del relato fragmentado televisivo, particularmente de la creación de una compleja mitología y el desarrollo de unas elaboradas caracterizaciones de los personajes, a los que se permitía evolucionar siguiendo los acontecimientos para evitar la reiteración que define a muchos programas de televisión. La metáfora de partida del programa es que para la mayor parte de los adolescentes el instituto es el infierno, aunque en este caso lo iba a ser de verdad: en los sótanos del instituto de Sunnydale se encontraba la boca del infierno, que atraía presencias demoníacas y fenómenos paranormales. La utilización de la fantasía ha permitido explorar todo tipo de angustias y temores desde una original perspectiva. El terror de una adolescente a ser rechazada después de haber entregado la virginidad a su pareja iba a ser explorada como en un drama juvenil, pero en este caso el novio que traiciona a Buffy es Ángel (David Boreanaz), un vampiro con alma por culpa de una maldición que la pierde (y por tanto regresa a su maldad anterior) al alcanzar la felicidad absoluta. Y cuando Buffy considera que el nuevo novio de su madre divorciada es demasiado perfecto, éste acaba resultando ser precisamente un robot. El humor (muy a menudo bastante negro) era otro elemento fundamental en la serie, además de las continuas referencias intertextuales, aunque frente a la alta cultura de *El ala oeste de la Casa Blanca*, aquí se opta por la cultura popular.

La trayectoria de *Buffy, cazavampiros* está repleta de capítulos sobresalientes, desde el onírico *Inquietud* (4.22.) al musical *Una vez más, con sentimiento* (6.7.), pero por diversos motivos destaca de forma especial *El cuerpo* (5.16.), dedicado a la muerte natural de uno de los principales personajes de la serie, Joyce Summers (Kristine Sutherland), la madre de Buffy. La representación de la muerte continúa siendo un tabú en la televisión norteamericana porque evoca unas connotaciones de angustia y sufrimiento que los anunciantes no quieren ver asociados a sus productos. Como su nombre indica, *El cuerpo* está dedicado al elemento más físico de la muerte, la existencia de un cadáver que debe ser trasladado y tratado antes de dirigirse a su lugar de descanso final, algo en lo que Joss Whedon plasmó sus experiencias tras la muerte de su propia madre. Por ello, cada uno de los cuatro actos (excepto el primero, en el que una rememoración del pasado feliz ocupa la sección dedicada a los títulos de crédito) comienza con un primer plano del cadáver de Joyce a lo largo de diferentes fases, desde el salón de su casa en el que expira repentinamente a la mesa de metal en la que le es practicada la autopsia. El hecho de que a lo largo de todo el capítulo los ojos de Joyce permanezcan abiertos es un recordatorio de la existencia de una vida dentro de lo que ahora es un contenedor vacío. Whedon no pretendía mostrar el efecto catártico de una muerte, más bien al contrario reflejar el aburrimiento, la parálisis de las primeras horas y cómo aliena a la gente, no la une (2). En *Buffy, cazavampiros* la muerte es algo habitual, pero Joyce es el primer personaje que muere por causas naturales, algo que al resto les resulta completamente inexplicable, tanto como lo puede ser para una persona de la vida real. En el contexto de un programa fantástico donde lo sobrenatural es la norma, la muerte repentina y por causas naturales de un personaje tiene un poderoso efecto en contraste con su aparición rutinaria (y por tanto trivial) de la mano de los numerosos vampiros no identificados que son

aniquilados por Buffy en cada capítulo. Cada acto está dedicando a mostrar la reacción de un grupo de personajes en las primeras horas tras la muerte de Joyce. En el primero Buffy encuentra el cuerpo de Joyce y sucesivamente llama a los servicios de emergencia, intenta reanimarla (hasta el punto de romperle una costilla), avisa a su mentor y figura paterna Giles (Anthony Stewart Head), fantasea con que todo tenga un final feliz, escucha traumatizada las instrucciones de los enfermeros tras confirmar el deceso, vomita y limpia el suelo a continuación, y sólo acepta la muerte de su madre cuando grita a Giles, repitiendo de forma mecánica las instrucciones que acaba de recibir, que no debe mover el cuerpo. En el segundo acto se muestra la infantil existencia de su hermana Dawn (Michelle Trachtenberg) en el instituto antes de recibir incrédula la noticia por parte de Buffy, con ese momento de dolor mostrado a través de los ojos de sus compañeros de clase. En el tercero es el turno de cuatro amigos de Buffy, una que, habiendo pasado por algo similar, mantiene la entereza, otro que busca culpables en la actividad sobrenatural de Sunnydale, otra obsesionada por la conveniencia o no de una ropa, y una última expresando en voz alta su incapacidad para comprender la muerte, pero todos paralizados en el espacio tanto como lo están emocionalmente. En el último acto la vida comienza a recuperar su rumbo cuando un vampiro ataca a Dawn mientras intenta ver el cuerpo de su madre para convencerse así de su muerte. De nuevo estamos ante lo habitual en *Buffy, cazavampiros*. A través de la potenciación de los elementos físicos (el cuerpo de Joyce, los vómitos de Buffy, la multa por el coche mal aparcado de sus amigos, la comida de máquina expendedora que éstos le llevan a modo de consuelo, la desnudez del vampiro) se construye una experiencia vívida (casi impresionista) de lo más prosaico de la muerte, dando como resultado uno de los capítulos más ambiciosos y brillantes desde el punto de vista temático de la historia de la televisión.

3. La calidad formal: 24 y perdidos

24 (24, Fox: 2001) y *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004) han destacado por ser dos de los programas más innovadores que han producido las cadenas generalistas norteamericanas en los últimos años, logrando notables resultados de audiencia y entusiasta reconocimiento crítico. El momento no ha podido ser más oportuno, ya que el cable ha sido el que ha apostado por los tratamientos más originales, particularmente las series del canal *premium* HBO. La conclusión final de este proceso es el nacimiento de una televisión clasista, en la que el contenido de calidad queda reservado para los canales de pago mientras que en los gratuitos sólo es posible ver programas realizados bajo el mínimo común denominador. Con su éxito, *24* y *Perdidos* han demostrado que es posible que la experimentación formal puede encontrar un hueco entre el gran público, animando así a cadenas y productores a apostar por tratamientos que se salen de la norma. Uno de los elementos básicos que ayuda a diferenciar la ficción televisiva es la utilización de fórmulas argumentales seriales y episódicas. Las tramas seriales se desarrollan a medio o largo plazo a lo largo de varios capítulos, mientras que las episódicas se resuelven en un único capítulo. La serialidad es lo característico a las *soap-operas* y telenovelas, mientras que la utilización de tramas episódicas fue lo tradicional en el horario de máxima audiencia hasta la llegada de *Canción triste de Hill Street* (3). Sin embargo, su utilidad trasciende lo meramente narrativo, ya que son un indicador del tipo de contrato que se va a establecer con el espectador. Una estructura fuertemente episódica, la habitual en los programas policíacos como *C.S.I.* y *Sin rastro*, favorece un espectador pasivo y casual que no tiene que mantener una relación de fidelidad con el programa: cada capítulo es una entidad autónoma que sólo necesita una competencia mínima para ser comprendido. Sin embargo, la serialidad favorece la fidelidad y se dirige a un espectador activo que debe prestar mucha atención a cada trama argumental para poder entender el relato en su conjunto. En este punto se establece una relación dialéctica, de forma que el relato exige al espectador, pero el espectador también exige al relato, obligando a los productores a ofrecer constantemente elementos de interés y originalidad a la vez que se crea una mitología con cierta coherencia dentro del mundo ficcional (lo que en última instancia diferencia los grandes programas de los títulos fallidos). Resulta obvio que la fórmula serial, fuera de las escasamente valoradas *soap-operas*, haya sido poco apreciada por las cadenas generalistas, ya que exige un compromiso que no todos los espectadores están dispuestos a asumir y, por tanto, limita la audiencia total a la que pueden aspirar los programas.

Cuando *24* comenzó su desarrollo, su propuesta argumental era tan original como inverosímil: cada capítulo mostraría en tiempo real una hora en la vida de los personajes, de forma que una temporada completa ocuparía un día, de ahí su título. De hecho, el artificio de esta estructura precede a su propio contenido, ya que en primer lugar el guionista Joel Surnow tuvo la idea y después se la presentó a su habitual compañero de trabajo Robert Cochran para que éste le ayudara a decidir a qué exactamente estaría dedicado el argumento del programa (4). Finalmente la historia iba a girar en torno al agente anti-terrorista Jack Bauer (Kiefer Sutherland), que a lo largo de un día deberá proteger la vida de un candidato presidencial amenazado, el senador David Palmer (Dennis Haysbert), y encontrar a su mujer e hijas desaparecidas, secuestradas por los mismos criminales que pretenden acabar con Palmer. Sin embargo, la vida como tal es aburrida y monótona, por lo que había que idear algo especialmente atractivo para cubrir todos esos tiempos muertos que en una ficción audiovisual se eliminan a través de elipsis y resúmenes. Los artífices de *24* iban a lograr esto de dos formas. La primera era colocando a los personajes en una situación límite en la que la vida de muchas personas estuvieran en peligro de forma inminente, llevándolos a actuar de forma no interrumpida durante veinticuatro horas. En la primera temporada se trataría de la amenaza a Palmer y la familia de Jack Bauer, en la segunda la presencia de una bomba nuclear en suelo norteamericano, en la tercera la lucha por el control de un letal virus y en la cuarta una cadena de atentados con los que desestabilizar el país. La segunda fórmula para mantener el interés fue crear una compleja red de personajes con sus respectivas tramas cuyos caminos se irían cruzando a lo largo de los diferentes capítulos. En la primera temporada se siguió la trayectoria de Jack Bauer, su mujer Teri, su hija Kim, el senador Palmer, su mujer Sherry, su hijo Keith, los compañeros de trabajo de Jack en la unidad anti-terrorista Nina, Tony, Jamey y Mason, además de los villanos Gaines, Rick, Frank, Victor Drazen y sus hijos Alexis y Andre. Todos son personajes de entidad con tramas particulares, creando un rico entramado de relaciones

extraordinariamente complejo. Para Robert C. Allen la característica esencial de las *soap-operas* es que son textos abiertos con estructuras narrativas muy complejas con un grupo de tramas en constante cambio que pueden unirse, superponerse, divergir, fragmentarse y abrirse y cerrarse a lo largo de un periodo de varios años (5). Pero la originalidad de *24*, en esencia una *soap-opera*, era que ese complicado desarrollo no tenía lugar a lo largo de múltiples años, sino en una única temporada, y tampoco existía un consumo diario que ayudara al espectador a no olvidar los detalles, sino semanal, con a veces hasta tres semanas separando la emisión de nuevos capítulos. Además, había un elemento añadido de complejidad, ya que el tiempo real imposibilitaba la utilización de *flash-backs* y repeticiones para recordar al espectador pistas que se hubieran insertado anteriormente en el relato.

Por todo ello *24* es uno de los ejemplos predilectos de Steven Johnson para explicar su idea de que, al contrario de lo que predicen notorias teorías apocalípticas, la producción cultural está llena de ricos textos que estimulan el cerebro y contribuyen al desarrollo de competencias cognitivas. Estos textos pueden ser juegos de rol y videojuegos, que exigen la participación activa en el relato, pero también series de televisión muy exigentes desde el punto de vista intelectual, todos ellos exponentes de una cultura popular cada vez más compleja que ha ejercitado la mente de los ciudadanos de nuevas maneras independientemente de su contenido: *Tan importante, si no más importante, es el tipo de pensamiento que hay que realizar para dar sentido a una experiencia cultural* (6). *24* carece del rico entramado intertextual de *El ala oeste de la Casa Blanca* y *Buffy, cazavampiros*, y por tanto no requiere que el espectador tenga un elevado bagaje cultural para comprender el relato. Sin embargo, sí exige habilidades cognitivas, las mismas habilidades que ayuda a desarrollar como si de un rompecabezas o un crucigrama se tratara. Al encuadrarse en el género del misterio, cada pieza de información es escrutada con mimo por parte del espectador, ya que precisamente, como Johnson plantea, uno de los atractivos de la serie es tener en cuenta las conexiones potenciales entre personajes y tramas, incluso cuando se utilice información no planteada con ese sentido por parte de los artifices del programa (7). Para crear suspense durante la primera temporada se reveló que dos importantes aliados de Jack Bauer eran en realidad topes de los villanos y para dar la impresión de que el relato era verdaderamente imprevisible la mujer de Jack Bauer fue asesinada en el último capítulo. Estos dos factores combinados han hecho que el espectador intente adelantar al relato descubriendo la maldad de los personajes antes de que se revele en realidad y anticipe próximos fallecimientos, evaluando cada gesto, mirada y diálogo de todas las formas posibles. Con la estructura creando significado, el mundo de la serie es un perfecto representante de la atmósfera posterior al 11 de septiembre: un lugar violento y hostil consumido por la paranoia en donde la vida es muy frágil y las relaciones personales están marcadas por la desconfianza y el miedo.

Como en el caso de *24*, en *Perdidos* el argumento en sí es un elemento añadido a la estructura argumental, el verdadero creador de significado dentro del relato. *Perdidos* parecía en principio una reedición coral de *Robinson Crusoe*: un avión se estrella en una isla despoblada y los supervivientes deben aprender a sobrevivir haciéndose a la idea de que nadie va a ir a rescatarlos. Sin embargo, aquí los ecos del clásico de Robinson Crusoe iban a ser limitados y, en su lugar, los personajes deben descubrir los secretos de la misteriosa isla en la que se encuentran, en donde se producen fenómenos sobrenaturales (un viajero paralítico recupera el uso de sus piernas) y presencias espectrales (una sanguinario monstruo que aparentemente es invisible). La progresión de los acontecimientos es extraordinariamente lenta y, de hecho, a final de la primera temporada la información que se tiene sobre la verdadera naturaleza de la isla es prácticamente nula. En su lugar, la acción se va a mover en el presente y el pasado, con cada capítulo mostrando un corto periodo de tiempo en la isla (habitualmente uno o dos días) mientras se insertan los recuerdos de los personajes. El piloto estará dedicando al primer periodo de adaptación en la isla mientras se recuerda cómo experimentaron el accidente de avión tres personajes diferentes a través de una focalización múltiple. A partir de ahí cada capítulo estará dedicado a un personaje, lo que a través de una focalización variable servirá para explicar por qué había tomado ese vuelo o cualquier otra circunstancia relacionada con su experiencia presente. De esta forma existe un fuerte contraste entre la identidad que los personajes construyen en la isla y la de su pasado. Por ejemplo, Kate (Evangeline Lilly) se convierte en una de las líderes del grupo gracias a su resolución y rectitud moral, pero casi todos sus compañeros ignoran que en realidad es una delincuente acusada de asesinato, mientras que John Locke (Terry O'Quinn) es el cazador y experto conocedor de la selva, lo que lleva a sus compañeros a imaginarse que en su vida anterior era un asesino a sueldo cuando en realidad era un oficinista paralítico. El estilizado tratamiento visual de *Perdidos* (que rivaliza en riqueza estilística con *24*) y la presencia habitual de alguna escena de acción ayudan a encubrir la naturaleza fuertemente expositiva del relato. La primera temporada está dedicada (como los capítulos iniciales de una novela) a contextualizar la historia perfilando los personajes a través de su doble identidad, la pasada y la actual. La construcción de esta identidad, mucho más que el misterio de la isla, es lo que hace que *Perdidos* sea un programa especialmente peculiar al que múltiples visionados añaden capas de nuevos significados.

La particular estructura de *Perdidos* brilla especialmente en los capítulos *La casa del sol naciente* (1.6.) y *Perdidos en la traducción* (1.17.), que muestran los mismos acontecimientos desde el punto de vista de dos personajes diferentes, el matrimonio formado por Jin Kwon (Daniel Dae Kim) y Sun Kwon (Yunjin Kim). Desde el primer momento Jin Kwon ha sido uno de los personajes más desconocidos para el espectador y los propios habitantes de la isla, ya que el hecho de no dominar el inglés limita en gran medida sus posibilidades de comunicación. Las primeras escenas entre Jin y Sun lo muestran como un hombre en cierta medida violento y celoso que tiene a su esposa reprimida, hasta el punto de que ella le oculta que habla inglés. En *La casa del sol naciente* Sun recuerda su relación con Jin: ella se enamoró de él a pesar de que era un simple camarero, pero cuando Jin comenzó a trabajar para su padre, un rico industrial, su carácter fue cambiando. Dejó de pasar tiempo con ella y una noche llegó casa cubierto de sangre, lo que le hizo darse cuenta de que

su vida corría peligro y tomar la decisión de escapar de él aprovechando un viaje de negocios a Sidney y Los Ángeles. En los capítulos siguientes esta caracterización se mantiene hasta que en *Perdidos en la traducción* descubrimos la versión de Jin de la historia, desde los orígenes humildes de los que se avergüenza (afirma que su padre, un pescador, ha muerto cuando no es cierto) hasta la brutalidad a la que le conduce trabajar como matón para el padre de Sun. En el capítulo se recuperan muchas de las escenas de *La casa del sol naciente*, que adquieren así un nuevo sentido: Jin regaló a Sun un cachorro no para que le hiciera compañía, sino porque le fue entregado a su vez por un hombre al que no quiso matar siguiendo las órdenes de su jefe. Y también se revela el misterio de la noche en la que apareció cubierto de sangre: tuvo que apalea a un hombre delante de su familia para evitar que fuera asesinado por un criminal a sueldo del padre de Sun. Por eso resulta lógico que Jin, viendo en Sun la causa de su degradación moral, decida abandonarla, cuando antes de *Perdidos en la traducción* lo lógico era que esto se hubiera producido a la inversa. A través de estos dos capítulos se cuestionan los prejuicios y sobreentendidos formados por el espectador a través de la información contenida por el relato, reflejando hasta qué punto su conocimiento sobre los personajes es quebradizo. La utilización de la focalización múltiple es asociada inmediatamente con un discurso posmodernista que cuestiona la existencia de la verdad como concepto absoluto. El hecho de que *La casa del sol naciente* y *Perdidos en la traducción* estén separados por diez capítulos es otro ejemplo del reto que los artífices de *Perdidos* quieren plantear a los espectadores. Si en 24 la estructura narrativa daba paso a un universo siniestro, en *Perdidos* el resultado final es existencialista: los personajes revelan su alienación al ser sacados de la experiencia común para ser colocados en una especie de limbo al margen de la sociedad. El misterio de la isla lo es también de su propia existencia, tanto a nivel real, ya explicaría cómo pudieron sobrevivir a un accidente particularmente brutal, como simbólico, ya que en la búsqueda de esas respuestas se construye su identidad. *El ala oeste de la casa Blanca*, *Buffy*, *cazavampiros*, 24 y *Perdidos*, con sus similitudes y diferencias, son muestra sobresaliente de una ficción televisiva de calidad capaz de entretener a una audiencia mayoritaria sin renunciar a la ambición temática y la experimentación formal, mereciendo ser reivindicadas como lo mejor que tiene que ofrecer el medio televisivo y ejemplo a seguir para nuestra ficción televisiva nacional, que en el terreno del drama rara vez ha sabido elevarse por encima de la mediocridad.

Referencias

- ALLEN, R.C. (1992): «Audience-oriented criticism and television», en ALLEN, R. C. (ed.): *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- CREEBER, G. (2004): *Serial television: Big drama on the small screen*. Londres, British Film Institute.
- FEUER, J.; KERR, P. y VAHIMAGI, T. (1984): *MTM: Quality television*. Londres, British Film Institute.
- HARTLEY, J. (1999): *Uses of television*. Londres, Routledge.
- JANCOVICH, M. y LYONS, J. (eds.) (2003): *Quality popular television*. Londres, British Film Institute.
- JOHNSON, S. (2005): *Everything bad is good for you: How today's popular culture is actually making us smarter*. Nueva York, Riverhead Books.
- LONGWORTH, J.L. Jr. (2002): *TV creators: Conversations with America's top producers of television drama, Volume two*. Syracuse, Syracuse University Press.
- SWANSON, D. (2000): *The story of Viewers for Quality Television: From grassroots to prime time*. Syracuse, Syracuse University Press.
- THOMPSON, K. (2003): *Storytelling in film and television*. Cambridge, Harvard University Press.
- THOMPSON, R. J. (1996): *Television's second golden age: From 'Hill Street blues' to 'ER'*. Nueva York, Continuum.
- YOUNG, S. (2003): «The time machinist of CTU», in *Written By mayo de 2003*.
- Fuentes electrónicas
- DÍAZ RANGEL, E. (2004): Ley de TV en cuatro tiempos. <http://www.rnv.gov.ve/noticias/index>. Consulta junio 2005.
- Venezuela
- <http://www.comfer.gov.ar/ley/22.285.htm>; Decreto N° 286/81 del 18 de febrero de 1981. Reglamentación a la Ley Nacional de Radiodifusión; <http://www.comfer.gov.ar/pdf/28681.pdf>
- Proyecto de Ley de Radiodifusión (elevado al Poder Ejecutivo Nacional)
- <http://www.comfer.gov.ar/ley/ley2001/indice.htm>
- Colombia
- Ley 14 de 1991 <http://www.mincomunicaciones.gov.co/normas/L14d1991.htm>; Ley 182 de 1995 <http://www.mincomunicaciones.gov.co/normas/L182d1995.htm>; Ley 335 de 1996; <http://www.mincomunicaciones.gov.co/normas/L335d1996.htm>; Acuerdo N° 017 de 1997, por el cual se reglamentan los contenidos de violencia y sexo en los programas de televisión; <http://www.cntv.org.co/acuerdos/01797.htm>
- México
- Ley Federal de Radio y Televisión y de la Industria Cinematográfica; <http://www.cirt.com.mx/leyfederalderadioytv.htm>; Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión y de la Ley de la Industria Cinematográfica, relativo al contenido de las transmisiones en radio y televisión, <http://www.cirt.com.mx/reglamento.htm>; Reglamento del Servicio de Televisión y Audio Restringidos del 25 de enero de 2001, http://www.sct.gob.mx/marco/reglamentosdelsector/tv_audio_restringido/capitulo2.html
- Francia
- Ley N° 86.1067 del 30 de septiembre de 1986 y N° 2000-719 del 1° agosto de 2000, relativas a la Libertad de Comunicación <http://www.csa.fr/pdf/loi86201.pdf>.

2. Declaraciones de Joss Whedon a propósito de *El cuerpo* tomadas del audiocomentario del capítulo en la edición en DVD de la quinta temporada de *Buffy, cazavampiros*, comercializada por 20th Century Fox Home Entertainment.

3. Para un análisis más amplio de los conceptos de tramas seriales y tramas episódicas, véase CREEBER (2004), pp. 7-12.

4. Citado en YOUNG, S. (2003): "The time machinist of CTU", *Written By mayo de 2003*, p. 23.

5. ALLEN, R. C. (1992): "Audience-oriented criticism and television", en ALLEN, R. C. (ed.): *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*. Chapel Hill, University of North Carolina Press. Página 108.

6. JOHNSON, S. (2005): *Everything bad is good for you: How today's popular culture is actually making us smarter*. Nueva York, Riverhead Books. Página 14.

7. JOHNSON (2005), p. 115

Concepción C. Cascajosa Virino es profesora en la Universidad de Sevilla (España)
(virino3@telefonica.net).