

El surgimiento de un nuevo imaginario en la ficción televisiva de calidad¹

ANNA TOUS

Profesora asociada de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona

anna.tous@uab.cat

Resumen

El análisis de series estadounidenses de éxito de público y de crítica como El ala oeste de la Casa Blanca (The West Wing, NBC 1999-2006), Perdidos (Lost, ABC 2004-), Mujeres desesperadas (Desperate Housewives, ABC 2004-), House (House, M.D., Fox 2004-) y CSI: Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation, CBS 2000-) nos permite afirmar que los temas y mitos tradicionales perviven en la ficción televisiva, independientemente de los condicionantes productivos de la industria audiovisual, compartiendo espacio con un nuevo imaginario televisivo autorreferencial. La recurrencia temática y mítica pertenece al ámbito del significado (plano del contenido) y las referencias metatelevisivas se encuentran en el ámbito del significante (plano de la expresión), con las correspondientes consecuencias en cuanto a creatividad y originalidad de los productos. La intertextualidad obedece al placer del reconocimiento, ya que el nuevo imaginario televisivo surge adaptándose a los nuevos intereses de la audiencia. Las referencias metatelevisivas pueden estructurarse en función de una parrilla televisiva, de acuerdo con su intencionalidad fagocitadora y aglutinadora del resto de programación televisiva. El carácter metatelevisivo se considera una característica propia del grado de madurez del medio, así como la autorreferencialidad y la hipervisibilidad.

Palabras clave

Intertextualidad, recurrencia temática y mítica, referencias metatelevisivas, series televisivas estadounidenses de calidad

Abstract

An analysis of successful US series, both in terms of audience and critics, such as The West Wing (NBC 1999-2006), Lost (ABC 2004-), Desperate Housewives (ABC 2004-), House, M.D. (Fox 2004-) and CSI: Crime Scene Investigation (CBS 2000-) allows us to state that the traditional themes and myths survive in TV fiction, irrespective of the conditioning factors for production in the audiovisual industry, sharing space with a new self-referential TV imaginary. The recurrence of themes and myths belongs to the area of the signified (content plane) and meta-television references reside in the area of the signifier (expression plane), with the corresponding consequences with regard to creativity and the originality of the products. Inter-textuality obeys the pleasure of recognition, as the new TV imaginary arises and adapts itself to the audiences' new interests. The meta-television references can be structured along the lines of a TV grid, depending on their intention to devour and unite the rest of the TV programming. The meta-television nature is considered to be a characteristic of the medium's degree of maturity, as well as self-reference and hypervisibility.

Key words

Intertextuality, thematic recurrence, mythical recurrence, metatelevisual reference, US quality television series.

1. Introducción: corpus de análisis

El presente artículo expone el surgimiento y la existencia de un nuevo imaginario en la ficción televisiva norteamericana de calidad, que actualmente convive con los mitos y temas tradicionales. El surgimiento del nuevo imaginario² se observa mediante el análisis de un conjunto de series norteamericanas de calidad representativas del género del drama serial (drama series), como *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC 1999-2006), *CSI: Las Vegas* (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS 2000-), *Perdidos* (*Lost*, ABC 2004-), *Mujeres*

desesperadas (*Desperate Housewives*, ABC 2004-) y *House* (*House, M.D.*, Fox 2004-). Cada una de las series seleccionadas es paradigmática de un subgénero concreto —político, policíaco, aventuras y ciencia ficción, *soap opera* y hospitalario, respectivamente— y todas son exponentes del resurgimiento de la televisión de calidad, de la llamada *era del drama* (Longworth 2000-2002). Los términos *quality TV* (Jancovich y Lyons 2003 y Feuer, Kerr y Vahimagi 1984) y *must-see TV* (Jancovich y Lyons 2003) se refieren a un tipo de televisión que recupera la calidad como emblema,³ en la oscilación entre los géneros de ficción y realidad, totalmente intercambiables

(Vilches 2004: 6). Se trata de programas que escapan al flujo televisivo (Williams 1974) y se han convertido en *essential viewing* gracias a su estilo o a la respuesta de la audiencia. Consideramos que esos términos son más adecuados para definir las series analizadas que el término *series de culto* (Tous 2006), ya que no pertenecen a un público restringido, como sucede con los productos de culto, sino que se trata de éxitos comerciales próximos a la *mainstream* (véase Gwenllian-Jones y Pearson 2004).

Las series de ficción norteamericanas, en tanto que productos audiovisuales, están condicionadas por la lógica productiva, la recurrencia temática y la genericidad.

1. Lógica productiva

Las sinergias temáticas se conciben desde la lógica del mercado audiovisual para incrementar los beneficios rentabilizando ideas y productos. Al carácter intertextual de la cultura occidental cabe añadirle la hipertextualidad⁴ de la producción televisiva norteamericana, favorecida por los condicionantes de producción. La producción televisiva norteamericana se ha caracterizado, desde sus inicios, por la hipertextualidad interna. Los términos propios de la industria para referirse a los dispositivos de repetición son spin-off, franquicia, tematización, clonación, copy-cat y fanfic. También pertenecen a ese ámbito los epígonos, la prosecución hipertextual y la expansión diegética mercantil.⁵ La base de los distintos dispositivos de repetición consiste en la rentabilización económica de una idea que ha tenido éxito. Son ejemplos paradigmáticos de los dispositivos de repetición las series clónicas originadas en una serie matriz, que conforman una franquicia (*CSI: Las Vegas*, *CSI: Miami* y *CSI: Nueva York*),⁶ así como los epígonos a raíz de un producto determinado, como *Invasión* (*Invasion*, ABC: 2005-) y *Operación Threshold* (*Threshold*, CBS: 2005-) respecto a *Perdidos*.

2. Genericidad

La creación de nuevos géneros suele remitirse a los fundamentos teóricos de la correspondiente genealogía. En los casos de hibridación genérica, las marcas genéricas se refuerzan con la finalidad de facilitar el reconocimiento del espectador. La función del género y la recurrencia a la metatelevisión se consolidan porque permiten la máxima diversificación de información en una uniformidad de fórmulas (Wolf 1984: 194). Para proceder al estudio de los temas en las series analizadas, diferenciamos entre la recurrencia genérica obligatoria y opcional (Ryan 1979) y la recurrencia temática propiamente dicha, es decir, aquellos temas que reaparecen independientemente del género. Como el medio televisivo propicia el reconocimiento de géneros por parte del espectador, la competencia genérica (experiencia visual genérica)⁷ condiciona la mirada del espectador.

3. Recurrencia temática (cultura)

Posiblemente, una de las causas de la existencia de la recurrencia y la referencialidad sea actualmente la imposibilidad de

escapar de lo ya citado, ya dicho, dada la saturación de temas y personajes en la ficción (Barthes 1968, Genette 1982 y Kristeva 1966 y 1996). La recurrencia temática se caracteriza por mantener un aliento mítico, y éste es el motivo de su pervivencia en la tradición cultural, estando presente en la serialidad televisiva norteamericana analizada.

Las sinergias temáticas empobrecen la atmósfera cultural, que sigue alimentándose de los mitos y temas de siempre (Tomasevskij 1982), subyacentes a la producción cultural, pero de forma decreciente, en simultaneidad con la madurez del medio televisivo y la consecuente autorreferencialidad. Los ingredientes recurrentes son los que permanecen en la producción textual a pesar de no tener validez con relación al género. La elección de temas a partir de un repertorio limitado es constitutiva de la narrativa.

La recurrencia temática se caracteriza por la repetición del motivo (observamos la reiteración de la recurrencia a las series analizadas), que no se limita a la relación hipertexto-hipotexto (Genette 1982), sino que va más allá, de modo que podemos establecer la genealogía del motivo literario, estudiar los motivos antropológicos de la persistencia del motivo y su presencia en la producción cultural. La recurrencia mítica contiene la comunicación del mito.

La articulación de novedad y cambio se produce por la voluntad de la audiencia y los creadores de presentar, en la serialidad televisiva contemporánea, los temas de siempre como si fuesen nuevos. La estratificación e hibridación de los textos garantiza la presencia de la dicotomía *continuidad y cambio, estabilidad y novedad* (Duch 1995), especialmente en un producto serial. La permanencia asegura al espectador saber qué puede esperar de ello; el cambio y la novedad garantizan el interés renovado por el producto. Clasificamos la recurrencia temática en: referencias literarias, bíblicas y religiosas, y eruditas, y recurrencia temática y mítica.⁸

2. Recurrencia temática frente a referencias metatelevisivas

El análisis de los temas de las series analizadas nos obliga a diferenciar entre la recurrencia temática y las referencias metatelevisivas. Como ya habíamos planteado en otras ocasiones (Tous 2004), la recurrencia temática consiste en la reiteración de temas en la producción cultural. La definimos como el hecho de que una serie de ingredientes de origen literario —o coincidencia literaria, con origen mítico compartido— reaparezcan constantemente en la producción cultural. La recurrencia temática es una función que se produce en la relación mítica entre los distintos ingredientes del motivo o tema y perdura a lo largo del tiempo, sin tener relación alguna con las regularidades genéricas inherentes al motivo o tema en cuestión. La recurrencia se origina en la repetición, que es condición *sine qua non*, pero no es suficiente. Lo que diferencia la recurrencia temática de las referencias metatelevisivas es el sentido de la repetición.

Tabla 1. Tipología y función de las relaciones hipertextuales

Función	Satírica, irónica, paródica	Seria, no satírica, pastiche	Descriptiva	
			Metafórica	
			Referencialidad	Metatelevisiva
				Recurrencia temática
Grado de significación	Significante (plano de la expresión)	Significante (plano del contenido)		
Relación	Transformación	Imitación		

Fuente: Elaboración propia

Las referencias son simple repetición, ya sea con finalidades descriptivas, paródicas o meros clichés y estereotipos. Esas referencias no tienen otra función que la parodia o el uso de referentes socialmente compartidos por un amplio público, sin ninguna otra función comunicativa. Las referencias metatelevisivas de las series analizadas han podido clasificarse en función de una parrilla televisiva, de un palimpsesto: referencias intraepisódicas de la propia serie, referencias a otras series, referencias a concursos televisivos, referencias musicales, referencias publicitarias, referencias de informativos, referencias cinematográficas y referencias a dibujos animados y cómics.⁹ La cantidad de referencias a alguna de esas tipologías, así como la presencia de otras referencias (históricas y políticas en *El ala oeste de la Casa Blanca*; deportivas, de videojuegos e internet en *House*) caracterizan las series, perfilándose en función de su audiencia, buscando el placer del reconocimiento.

Con respecto al término metatelevisión, la nomenclatura de la que disponemos para diferenciar las tres grandes eras televisivas desde los inicios de la televisión hasta el momento en el que se emiten estas series son paleotelevisión, neotelevisión (Eco 1983 y Casetti y Odin 1990) y metatelevisión (Olson 1987, 1990 y Carlón 2006), o post-televisión (Missika¹⁰ 2006 y Imbert 2007 y 2008).¹¹

3. Tipología y función de las relaciones hipertextuales

A continuación presentamos la propuesta de *tipología y función de las relaciones hipertextuales*, seguida de la *tipología morfológica*, ambas derivadas del análisis de las referencias en las cinco series norteamericanas analizadas (ver tabla 1).

El cuadro de clasificación de las relaciones hipertextuales tiene como base a Genette (1982: 38). Las funciones derivadas de las relaciones hipertextuales son las funciones descriptivas, metafóricas o referenciales del texto serio. El conjunto de referencias pertenece, cuantitativamente, al significativo (plano de la expresión), a causa de su falta de significación. La función

Tipología morfológica

Referencias

Explícitas	→	Construcción
	→	Homenaje
Implícitas	→	Construcción
	→	Homenaje

Fuente: Elaboración propia

puede ser paródica, autorreferencial o de construcción del personaje. Cuando pertenecen al significativo (plano del contenido), se trata de casos de recurrencia temática.

De los casos paródicos, destacamos el uso habitual de la referencia por parte de Sawyer para dirigirse a otros supervivientes de la isla: se refiere a Jack como “Doc” desde el episodio piloto (“lo que tú digas, Doc. Tú eres el héroe”); a Walt como “Tatto”, el nombre de un personaje de *Fantasy Island* (ABC 1978-1984), que era una especie de ayudante del protagonista.¹² Con respecto a la autorreferencialidad, ya se ha mencionado la clasificación de las referencias en función de la parrilla televisiva: las referencias metatelevisivas de las cinco series analizadas, pertenecientes al significativo, coinciden en un ámbito compartido, condicionadas y condicionando el imaginario colectivo.

Con respecto a la construcción del personaje, destacamos los casos de *House* (referencias explícitas que refuerzan las implícitas a Sherlock Holmes, el hipotexto a partir del que se configura el personaje de *House*), *Grissom* (*CSI*) y *Bartlet* en *El ala oeste* (referencias eruditas en personajes caracterizados por la conjunción de liderazgo y conocimiento).

Las distintas referencias hipertextuales tienen una morfología completamente heterogénea que clasificamos de la siguiente

forma: las referencias pueden ser de homenaje —citación o alusión puntual— o de construcción (imitación de su hipotexto). Puede tratarse de referencias explícitas o implícitas.

La citación o alusión puntual se encuentra, por ejemplo, en la referencia a *Instinto básico*, que evoca la famosa escena en la que se prohíbe a Sharon Stone que fume. El sospechoso menciona explícitamente a la película y a la actriz.¹³ También en *CSI*, en el caso de recurrencia de la prostituta y el redentor, Nick comenta: “Esto no es *Pretty Woman*”.¹⁴ La cita de construcción se produce en una escena, diálogo o referencia que imita su hipotexto (Genette 1982), por ejemplo, el lujo de las mansiones, que esconde vicios o criminalidad.¹⁵ Puede tratarse de referencias explícitas, como la referencia de Bras en la serie *Policías*,¹⁶ o la mencionada de Nick en *Pretty Woman*. O de referencias implícitas, como el homenaje a Medea, no explicitado, citación que se constata por la reiteración del parricidio por parte de la madre en un medio acuático. Las citas pueden ser verbales (“Podía montar un numerito al estilo *El silencio de los corderos*”),¹⁷ visuales (recreación de la escena de *Ghost*¹⁸ o del *Retrato de Dorian Gray*¹⁹) o escénicas, mezclando la citación verbal y la visual.

4. Casos de recurrencia temática en las series analizadas

Las cinco series analizadas nos permiten constatar que la recurrencia temática sigue vigente en la narrativa audiovisual contemporánea norteamericana y que, a su vez, la repetición de referencias intertextuales tiene especial importancia en el ámbito de las referencias metatelevisivas y autorreferenciales dentro del medio televisivo.

Con respecto a la recurrencia temática, independientemente de su origen, los temas se supeditan a las constelaciones con las que Durand organiza la imaginación humana (Durand 1960). Las figuraciones temáticas recurrentes se van reiterando (actualizando), desde un punto de vista sincrónico, gracias al ingrediente mítico que conforma algunos de los temas, en consonancia con el uso de la recurrencia temática en la narrativa audiovisual.

La permanencia de algunas recurrencias temáticas que coinciden en series de distinta idiosincrasia y subgénero permite que podamos seguir hablando de la existencia de la recurrencia temática. En los casos analizados hemos constatado la recurrencia temática, presente además de en una serie de las que hemos analizado, en la figura paterna, la búsqueda del padre (*El ala oeste* y *House*), la princesa sacrificial (*Perdidos* y *CSI*), la prostituta y el redentor (*El ala oeste* y *CSI*), el *doppelgänger* (*Perdidos* y *Mujeres desesperadas*) y la pareja de personajes antitéticos, con finalidades humorísticas (*Mujeres desesperadas* y *El ala oeste*). Se ha analizado el producto audiovisual en relación con el género o los géneros en los que se inscribe (perspectiva diacrónica) para, posteriormente, la actualización de temas y mitos (perspectiva sincrónica). La metodología utilizada se basa en el comparatismo diacrónico de

Ginzburg (1989), Dumézil (1973), Nagy (2006) y Lévi-Strauss (1969) y Propp (1940), en cuanto al análisis sincrónico de mitos y temas.

La búsqueda del padre es un tema literario que articula el género hospitalario norteamericano, desde la relación paterno-filial de *Dr. Right (Dr. Kildare)* [NBC 1961-1966] y *Marcus Welby, M.D.* [ABC 1969-1976] hasta la actual relación conflictiva, tanto en *House* como en *Perdidos*. En el caso de *House* se produce un caso de subversión genérica y, al mismo tiempo, temática²⁰ en la relación de Chase y House con sus respectivos padres. Chase tiene un conflicto con su padre porque éste abandonó a la familia (“Maldito”, “Cursed”, 1.13) y tampoco tiene una relación paterno-filial normal. En las series hospitalarias de la década de los noventa y de 2000, los “new hospital dramas”, en palabras de Jacobs (2003), el conflicto es frecuente: Grey en *Anatomía de Grey (Grey's Anatomy)*, ABC (2005-) y Doug Ross en *Urgencias (ER)*, NBC (1994-). El respeto por la figura paterna se asocia con la relación jerárquica y la transmisión de conocimientos de las series de la década de los cincuenta y sesenta. La sociedad escéptica de finales del siglo xx y principios del xxi se retrata no sin referente paterno, sino en conflicto con dicho referente. La búsqueda del padre, uno de los temas recurrentes en la historia de la literatura, se introduce en el drama médico en su versión negativa y conflictiva.²¹

También en *El ala oeste* es primordial la figura paterna, pero en este caso por el paternalismo de la figura del presidente, Bartlet. Su paternalismo coincide con la recuperación del orgullo nacional que lleva a cabo la serie. El género político norteamericano tuvo una fase cinematográfica inicial de alabanza del presidente (Lincoln en *El nacimiento de una nación, The Birth of a Nation*, D. W. Griffith 1915), seguida de una connivencia entre los presidentes y la televisión, en ningún caso incompatible con la sátira política. En los convulsos años setenta, tanto desde el punto de vista social como con respecto a su repercusión mediática, la imagen de los presidentes también se ve resentida (*Todos los hombres del presidente, All the President's Men*, Alan Pakula 1976) (Crawley 2006). *El ala oeste* recupera la buena imagen de los primeros presidentes, sin obviar su faceta como hombres de acción, exacerbada a finales de los años noventa (*Air Force One*, Wolfgang Petersen 1997), ni la vinculación de vida personal y respeto por la institución (*El presidente y Miss Wade, The American President*, Rob Reiner 1995, con guión de Aaron Sorkin). Bartlet es premio Nobel de economía, es el personaje más erudito de *El ala oeste*; en definitiva, la construcción del personaje se basa en el paternalismo, la moralidad y la intelectualidad.

En *Perdidos*, Claire actúa como princesa sacrificial y Ethan Rom como animal amenazador. Rom les amenaza con ir mántandoles uno a uno (mantiene la invariante de los cuentos, en los que los dragones raptaban a una doncella cada noche) si no le “devuelven” a Claire, que hará de cebo para conseguir capturarlo (“Bienvenida”, “Homecoming”, 1.15). En *CSI*, la agente Sara Sidle se ofrece para hacer de cebo de un peligroso asesino en serie (“El estrangulador del Strip”, “The Strip

Strangler”, 1.23). Dividimos el motivo en el que consideramos que están sus cuatro ingredientes básicos: el rapto, la mujer, el asesino y el héroe. El motivo está compuesto por las funciones actanciales y el esquema narrativo canónico greimasiano modélico (Greimas 1976, 1979). El porqué de la reiteración del motivo de la princesa sacrificial, pues, tiene una triple vertiente, formada por la mujer sacrificial y sacrificada, la serpiente engullidora (Propp 1987: 318-319) y el héroe que salva al pueblo.

Otro caso de recurrencia temática de las series analizadas es el de la relación íntima de uno de los protagonistas masculinos con una prostituta, presente tanto en *CSI*, entre los personajes de Nick y Kristy (“Los asesinatos de la I-15”, “I-15 Murders”, 1.11; “Boom”, “Boom”, 1.13), como en *El ala oeste*, en los personajes de Sam y Laurie. Las consecuencias del hecho son idénticas en ambas series: arrepentimiento del protagonista, malestar con los superiores jerárquicos y utilización perversa de los antagonistas. El motivo tiene una doble vertiente: la mujer peligrosa y el hombre redentor. Un personaje masculino, con atributos de valor positivos, mantiene una amistad y relaciones sexuales con una prostituta. Se refiere al hombre que peca pero se aleja de la mujer (*femme fatale*), con voluntad redentora. El protagonista del motivo en *CSI*, Nick, realiza una alusión explícita en el film: “Esto no es *Pretty Woman*” (“Boom”, “Boom”, 1.13), alusión explícita que caracteriza las citas autorreferenciales. Como motivo bíblico, se remite a Jesús y María Magdalena. Mediante los dos casos de recurrencia observados en las series constatamos la vigencia de la tradicional oposición de la mujer santa, angelical, y la mujer prostituta, pérfida, vampiresa. Para el hombre se reserva un rol redentor, salvador, o de resistencia a la tentación. Gubern se refiere a él como “arquetipo cultural masculinista” (Gubern 2002: 61).

La figura del doble o *doppelgänger* articula la primera temporada de *Mujeres desesperadas*: los personajes explícitamente duales son Dana/Zach, Mary Alice/Angela, Maisy y Deirdre. Una dualidad que se relaciona con la ocultación de la identidad, al mismo tiempo vinculada al misterio de la trama principal de la primera temporada. La duplicidad de los personajes aumenta la intriga antes de que se resuelva su identidad.²²

En cuanto a *Perdidos*, la serie conjuga la alteridad interior y exterior. El género de aventuras en una tierra ignota es una plasmación artística o comunicativa del descubrimiento de uno mismo y, por lo tanto, de esa dualidad, y se materializa en la conversión en salvajes de una parte de los niños de *El señor de las moscas* (*Lord of the Flies*, William Golding 1954) y en el encuentro de los personajes de *Perdidos* con sus yos más profundos (básicamente gracias a las analepsias), por poner dos ejemplos. El término *doppelgänger* se utiliza para definir ese tema, que ha sido especialmente utilizado en fantasía y ciencia ficción y es casi sinónimo de la alteridad interior.

La pareja de personajes antitéticos con finalidades humorísticas se encuentra en *El ala oeste* y en *Mujeres desesperadas*. Los elementos de comicidad de *Mujeres desesperadas* provienen, en buena medida, del personaje de Susan (Teri Hatcher)

y de su relación con Edie (Nicolette Sheridan). La relación no sólo proviene del personaje de Susan como *clown* femenino, sino que es similar a las parejas que obtienen la comicidad a partir de su antagonismo (Stan Laurel y Oliver Hardy, Quijote y Sancho Panza, Lord John Marbury y Leo en *El ala oeste*, “Lord John Marbury”, “Lord John Marbury”, 1.11.). La combinación de dos personajes antagónicos, unidos por una amistad o por una rivalidad, es frecuente en la producción cultural. En la mayoría de casos, uno de los miembros de la pareja es más inteligente que el otro, una desigualdad que favorece las situaciones cómicas.

El análisis de los temas y géneros de las series nos ratifica en la hipótesis dominante de Navarro (1914) o el horizonte de expectativas de Jauss (1977) y la relevancia del género como institución social (Newcomb 1974 y Neale 1980). Así, series como *CSI* y *Perdidos* nos remiten al mito de Prometeo (progreso), en el caso de *CSI* con matices extremadamente conservadores, mientras que *Perdidos* añade la temática sobrenatural; *Mujeres desesperadas* se articula sobre la base del bovarysismo y la ambigüedad, tanto por la figura del *doppelgänger* como por los jardines idílicos que ocultan vicios y criminalidad (propios de la filmografía de Lynch), mientras que *House* incluye la figura del genio loco y la búsqueda del padre, y *El ala oeste* contiene la misma figura paterna pero de modo reverencial, que constituye el eje de la recuperación del orgullo nacional de la serie.

5. Características de las series de la era metatelevisiva

De acuerdo con el análisis realizado, constatamos la existencia de distintas características comunes de las series del corpus:

- Son susceptibles de edición.
- Adquieren madurez.
- Condicionan el imaginario colectivo.
- Son fragmentarias.
- Son aglutinadoras y fagocitadoras.
- Son laxas y míticas.

El establecimiento de las invariantes televisivas es un síntoma de la madurez del medio televisivo, así como la hipervisibilidad de la maquinaria: constatamos que tanto el uso de referencias metatelevisivas como su explicitación provienen de la madurez del medio. La autorreferencialidad consiste en ceñirse a un ámbito compartido y fácilmente reconocible por el espectador, sin más significación que la mera transmisión. Las recurrencias intertextuales metatelevisivas no tienen la significación propia de la recurrencia temática y mítica, sino que adquieren nuevas significaciones, de difusión y comprensión eminentemente sociocultural. Villanueva constata que la existencia de invariantes literarias requiere una teoría de la literatura (Villanueva 1994), del mismo modo que la constatación de invariantes televisivas exige una teoría televisiva, ya que las invariantes televisivas son el motor de la copia y la reproducción

televisivas y cumplen la misma función que las invariantes literarias.

La parrilla televisiva tiende a la elasticidad y el dinamismo, condicionada por la uniformidad de determinados programas. Tal como sucede con la no ficción, los únicos contienen diversos y los diversos son cada vez más similares (Deleuze 1968; Calabrese 1989). La aparente uniformización temática de la parrilla contiene cierta multiplicidad: el enfoque de un único tema desde multitud de perspectivas. En ese doble proceso se encuentra el origen de los programas contenedores (*Gran Hermano*), paradigmáticos de la metatelevisión, que se caracterizan por intentar condensar el flujo televisivo. El mecanismo estructural de la repetición inherente a la programación televisiva confluye en una serie de productos típicamente metatelevisivos que, obedeciendo a ese doble proceso, contienen, aunque de forma fragmentada, distintos programas de la parrilla y los llenan de una serie de productos contenedores idénticos, con lo que refuerzan la autorreferencialidad televisiva. En una inversión del proceso, las series analizadas en ese corpus intentan contener toda la parrilla.

En un momento en el que la televisión es más autorreferencial que nunca, las invariantes televisivas constituyen los elementos de referencia para los creadores, con la misma importancia, o incluso superior, que los referentes tradicionales (literarios, clásicos, bíblicos). El origen de las recurrencias temáticas cambia de ámbito porque deben obedecer a su propósito: ser reconocibles por la audiencia.

La recurrencia activa el placer del reconocimiento del espectador, que a su vez es su justificación: los universos de recurrencia y referencialidad buscan activamente un universo socialmente compartido, fácilmente identificable por el receptor. Explicamos así el surgimiento, reciente y progresivo, de la recurrencia metatelevisiva y audiovisual que, por ahora, no ha sustituido las tradicionales referencias literarias, bíblicas, eruditas, temáticas y míticas. Es probable que no llegue a sustituirlas completamente y que sea preciso hablar de mutaciones. Hay que constatar que la recurrencia temática y mítica es de las primeras en instalarse en el ámbito de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC), de modo que su supervivencia está asegurada.

Una de las bases de la recurrencia es el placer del reconocimiento. El creador debe asegurarse de que los referentes que utiliza sean reconocidos por la audiencia. Mediante el tipo de referencias temáticas que conforman una serie podemos inferir a qué tipo de lector modelo (Eco 1986) se dirigen. En el caso de *House*, las referencias a internet, los videojuegos, los dibujos animados, el cómic y los deportes nos remiten a una audiencia juvenil o adolescente, próxima a los *geeks*. Es por ese motivo que las referencias evolucionan y varían con el tiempo, porque uno de sus objetivos es provocar el placer del reconocimiento, de acuerdo con la finalidad consolatoria de la narrativa (Eco; Calabrese 1987: 53).

La recurrencia temática pertenece al plano del contenido (significado, concepto, *mythos*): a pesar de la inevitable estratifica-

ción, ya que la actualización de los mitos es constante en la tradición cultural, la persistencia de la forma, parafraseando a Ginzburg, equivale a la constancia sustancial del significado (Ginzburg 1989: 54). Ese proceso equivale a la perpetuación del mito a través del ritual (Dumézil 1970). Las referencias, especialmente las metatelevisivas, pertenecen, cuantitativamente, al significante (plano de la expresión) a causa de su falta de significación.

El conjunto de referencias instituye lo que, en palabras de Ryan (2005), es un nuevo espacio, que está condicionado por el tipo de audiencia y, al mismo tiempo, la condiciona, con innegables consecuencias en el imaginario colectivo.

Tanto la especialización temática digital como la multiplicación y fragmentación de un tema que invade la parrilla deben relacionarse con el panorama televisivo actual, como elementos inherentes a la metatelevisión que caracterizan la programación televisiva. La serialidad analizada es fragmentaria y está estratificada con respecto a sus temas y referencias. La hibridación y la estratificación, mediante temas y fórmulas que ha sido comprobado que funcionan, es uno de los sistemas de ideación vigentes. La narración televisiva se convierte en un repertorio de temas, mitos y motivos, construida en base a fragmentos, en base a estratos.

En la era de la fragmentación de la audiencia, la necesidad de conectar con un público amplio y heterogéneo conduce a la utilización de mitos y temas recurrentes. La creciente presencia de referencias metatelevisivas estadounidenses que complementan, *in crescendo*, el uso de la recurrencia, se produce en consonancia con el aumento de americanización de la era del cable. En las TIC perviven mitos y temas recurrentes.

Constatamos la construcción del texto en base a fragmentos, en una estratificación no sólo de niveles culturales, géneros y temas, sino también de referencias de orígenes distintos. La intergeneración y la interdiscursividad conviven en los textos audiovisuales analizados, junto con la autorreferencialidad.

En las transacciones, los flujos y las interrelaciones de la atmósfera cultural, la televisión tiene un papel final, culminante, aglutinador (Wallace 1990). La serialidad televisiva norteamericana analizada es fagocitadora de la ficción y la no ficción. La apuesta de *Perdidos* por unos robinsons modernos obedece a un contexto determinado, socioeconómico e histórico-cultural que explica el peso de la razón como propulsora del cambio propio del mito. Es una exaltación del actual momento tecnofílico, de acuerdo con la hipótesis dominante de su propio tiempo. Los conjuntos de temas y la relación establecida entre ellos, los mitemas, conforman el texto y sus relaciones intertextuales (Lévi-Strauss 1969), pero no como ingredientes de un mito concreto, sino como ingredientes de una narración televisiva y, por lo tanto, mítica (Silverstone 1981: 112).

La audiencia descodifica los temas y mitos organizados de forma compleja y estratificada. La observación de los ingredientes y las figuraciones presentes en distintos productos culturales nos conduce a constatar una serie de similitudes que pueden clasificarse en recurrencias temáticas, arquetípicas o

míticas. Algunas de esas recurrencias —los tres tipos englobados dentro de la terminología *recurrencia temática*, ya que se trata de la reaparición de temas narrativos— nos conducen al *mythos*, la matriz generadora de textos concretos, abstracta para cada mito, no universalista (Duch 1995: 173). Observamos, pues, la presencia del mito como una forma para comprender al ser humano, en su función socialmente cohesionadora y legitimadora (véase Tous 2004: 41).

Propp (1940) detalla que los mitos no son reproducciones fidedignas de los ritos, sino narraciones que perviven después de sus antecedentes. Consideramos que la comprensión de la recurrencia —porque un motivo literario o cultural sigue presente en la tradición cultural— provendrá de su origen como rito, mito y ritual (Dumézil 1970).

Notas

- 1 El presente artículo tiene como punto de partida la tesis doctoral de la autora, *El text audiovisual: anàlisi des d'una perspectiva mediològica* (Tous 2008), un análisis de la primera temporada de las mencionadas cinco series estadounidenses.
- 2 Olson (1987, 1990) acuñó el término *metatelevisión*, con el que hacía referencia a los primeros casos de referencialidad metatelevisiva de los años ochenta.
- 3 La actual *era del drama* (Longworth 2000-2002) tiene como precedentes dos eras de oro televisivas: la primera está caracterizada por las series antológicas y la segunda se produce entre los años ochenta y noventa, con series como *Canción Triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC 1981-1987) o *Urgencias* (*ER*, NBC 1994-).
- 4 Entendida en el sentido que Gérard Genette da al término en su obra *Palimpsestes* (1982). Ved más adelante.
- 5 Proponemos este término para referirnos a los productos, habitualmente asociados al marketing, generados a partir de una serie de televisión y publicitados a través de las páginas web oficiales del programa, en el sí de un mercado oligárquico.
- 6 El proyecto de una cuarta clónica, *CSI: Londres*, que debía estar protagonizada por Clive Owen, no prosperó.
- 7 Entendemos per competencia genérica o experiencia visual genérica el hecho de que el espectador televisivo se haya sofisticado hasta el punto de contribuir a los procesos de hibridación genérica, por la saturación temática de los anteriores períodos.
- 8 Como ejemplos de recurrencia intertextual literaria, en *Perdidos* encontramos abundantes referencias a *El señor de las moscas*, *Moby Dick*, la *Divina Comedia*, *En el corazón de las tinieblas*, *Robinson Crusoe*, *L'île mystérieuse*... En la misma serie encontramos abundantes ejemplos religiosos y bíblicos, como: “Felices los humildes, porque poseerán la tierra” (“And the meek shall inherit the Earth”), Nuevo Testamento, Mateo, cap. 5, versículo 5. Sermón de la Montaña, Bienaventuranzas. (“La polilla”, “The Moth”, 1.7). Como ejemplo de recurrencia erudita, las citaciones en latín del presidente Bartlet en *El ala oeste*: “Lo hará, de vez en cuando (He Shall, from time to time”, 1.12). Como ejemplo de recurrencia temática, el uso del *doppelgänger* en *Mujeres desesperadas* (véase el desarrollo de este punto en el artículo).
- 9 Para poner sólo algunos ejemplos ilustrativos: en *CSI* un ejemplo de referencias intraepisódicas es: “Cajón y entierro” (“Crate'n Burial”, 1.3.) y “Peligro sepulcral” (“Grave danger”, 5.23 y 5.24), que comparten el motivo del entierro de una persona viva, que el equipo de forenses libera; en *Perdidos*, en referencia a otra serie, Hurley llama “Johnny Fever” al policía que custodiaba a Kate poco antes de que él muera, en referencia al personaje de *WKRP Radio Cincinnati* (CBS 1978-1982) (“Tabula rasa”, 1.3); también en *CSI*, la referencia a concursos televisivos: el inspector de homicidios, en referencia a la placidez con la que murieron las tres hermanas: “Estás viendo *La rueda de la fortuna* y...” (“Transferencia de 35.000”, “\$35K O.B.O.” 1.18). En *El ala oeste*, un ejemplo de referencia musical es cuando Josh no puede sacarse de la cabeza el *Ave Maria* de Schubert; la escucha con CJ (“los chalados y esas mujeres”, “The Crackpots and These Women”, 1.5.); en *CSI*, un

- ejemplo de referencia publicitaria es cuando Catherine, al no encontrar pruebas por la extrema pulcritud del asesino en serie, se refiere a él como Don Limpio [Mr. Clean en la versión original] (“El estrangulador del Strip”, “The Strip Strangler”, 1.23); en *House* un ejemplo de referencias a informativos son las referencias a “el eje del mal”: “House: But unless I’ve been named as the fourth parte of the Axis of Evil...” (“Las reglas de la mafia”, “Mob rules”, 1.15). En *Mujeres desesperadas* uno de los ejemplos de referencia cinematográfica son las cenas familiares de Bree y Rex, muy similares a las de *American Beauty*; cenas “con música de ascensor”, como dice Jane a Caroline, su madre, en *American Beauty* (piloto, “Imposible”, “Impossible”, 1.15). En *House*, un ejemplo de referencia a dibujos animados y cómics, cuando House dice a Foreman: “Mira su casa y llévate a Scooby” (“Luna de miel”, “The Honeymoon”, 1.22).
- 10 Según Missika (2006), la información institucional conforma la paleotelevisión, el infoespectáculo, la neotelevisión y la fusión, la post-televisión.
 - 11 IMBERT, G., *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 2008.
 - 12 “Incluso los mejores tienen conflictos”, “All the Best Cowboys Have Daddy Issues”, 1.11.
 - 13 “Si las paredes hablaran”, “Blood Drop”, 1.7. Ejemplificamos la tipología morfológica con casos observados en *CSI: Las Vegas*.
 - 14 “Boom”, “Boom”, 1.13.
 - 15 “Correr y no avanzar”, “Running to Stand Still”, 1.6, y “Vuelve conmigo”, “Come Back to Me”, 1.10, *Mujeres desesperadas*; “Cambio de parejas”, *CSI*.
 - 16 “Cielos inhóspitos”, “Unfriendly Skies”, 1.9.
 - 17 “El día de la evaluación”, “Evaluation Day”, 1.22.
 - 18 “¿Quién eres?”, “Who are you?”, 1.6.
 - 19 “La justicia está servida”, “Justice is Served”, 1.21.
 - 20 La narrativa audiovisual contemporánea, especialmente la estadounidense, se caracteriza por la crisis, la subversión y la hibridación genérica.
 - 21 Cfr. Steiner 1974.
 - 22 Deirdre es la pareja perfecta de Mike y, a su vez, un drogadicto que vende a su propio hijo y admite chantaje sexual con un policía. Maisy Gibbons es una madre autoritaria de la estricta escuela de Bardcliff y la prostituta de Wisteria Lane. En el caso de Maisy, la dualidad hace referencia a la trama y al misterio de su doble vida. A la inversa, en el caso de Martha/Felicia se trata de dos personas idénticas que desarrollan funciones distintas. Son tan similares que pueden confundirse, como Sosas y Menaechmi, los dos personajes de las comedias de Plauto que originan las palabras francesas *sosie* y *ménechme* (Brunel 1992: 343).

Bibliografía

- BRUNEL, P. (ed.) *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, Londres: Routledge, 1992. ISBN: 0415064600.
- CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989 [1987]. ISBN: 84-376-0863-5.
- CARLÓN, M. *De lo cinematográfico a lo televisivo*. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad. Buenos Aires: La Crujía, 2006. ISBN: 987-601-007-7.
- CASETTI, F.; ODIN, R. “De la paléo a la néo-télévision”. En: *Communications*, n.º 51, París: Seuil, 1990. pág. 10-24.
- CRAWLEY, M. *Mr. Sorkin Goes to Washington. Shaping the President on Television’s The West Wing*. Carolina del Norte: MacFarland, 2006. ISBN: 0-7864-2439-7.
- DIJKSTRA, B. *Ídolos de la perversidad*, Barcelona: Debate, 1994. ISBN: 978-84-7444-648-7.
- DUCH, L. *Mite i cultura*. Montserrat: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995. ISBN: 978-84-7826-643-2.
- DUMÉZIL, G. *Del mito a la novela. La saga de Hadingus* [Saxo Gramático, I, v-viii] y otros ensayos. México: Fondo de Cultura Económica, 1973 [1970]. ISBN: 9681654978
- DURAND, G. *Les structures anthropologiques de l’imaginaire. Introduction a l’archétypologie générale*. París: Dunod, 1960. ISBN: 2100014153.
- Eco, U. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1986. ISBN: 84-264-1142-8.
- FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. *MtM: ‘Quality television’*, Londres: British Film Institute, 1984. ISBN: 0851701620.
- GENETTE, G. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. (*Palimpsestes. La Littérature en u second degré*. París: Seuil, 1982. ISBN: 84-306-2195-4.
- GINZBURG, C. *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península, 2003. (*Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torí, 1989. ISBN: 84-8307-550-4.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982 [1979]. ISBN: 84-249-0851-1.
- GREIMAS, A. J. *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona: Paidós, 1983. [1976]. ISBN: 84-7509-221-7.

- GUBERN, R. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002. ISBN: 84-339-6170-5.
- GWENLLIAN-JONES, S.; PEARSON, R. E. (ed.) *Cult Television*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. ISBN: 0816638314.
- IMBERT, G. "Violencias simbólicas y juegos con los límites en la postelevisión". En: FERNÁNDEZ VILLANUEVA, C.; REVILLA, J. C. (coord.) *Violencia en los medios de comunicación*, monográfico de la revista *Políticas Sociales en Europa*, 21, febrero de 2007, pág. 35-50. ISSN 1699-1257.
- JACOBS, J. *Body Trauma: New TV Medical Dramas*. Londres: British Film Institute, 2003. ISBN: 0851708803.
- JANCOVICH, N.; LYONS, J. (ed.) *Quality popular television. Cult TV, the industry and fans*. Londres: British Film Institute, 2003. ISBN: 0851709400.
- JAUSS, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus, 1986 [1977]. ISBN: 84-306-2167-9.
- JENKINS, H. *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. Nueva York: New York University Press, 2006. ISBN: 081474284-X.
- LÉVI-STRAUSS, C. "La estructura de los mitos". En: *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987. ISBN: 84-7509-449-X.
- MISSIKA, J. L. *La fin de la télévision*. París: Seuil, 2006. ISBN: 2-02-086087-1.
- NAVARRO, M. *Manual de psicología experimental*. Tarragona: Impremta de F. Pijoan, 1914.
- NEALE, S. *Genre*. Londres: British Film Institute, 1980. ISBN: 0851700942.
- NEWCOMB, H. *TV: The most popular art*. Nueva York: Anchor Books, 1974. ISBN: 0385036027.
- OLSON SCOTT, R. "Meta-television: Popular Postmodernism". En: *Critical Studies in Mass Communication*, 4, 1987, pág. 284-300. ISSN 0739-3180.
- OLSON SCOTT, R. "Reading Meta-Television: A New Model for Reader-Response Criticism". Encuentro Anual de la Asociación Internacional de la Comunicación (40.ª edición, Dublín), octubre de 1990. ERIC, Educational Resources Information Center. <http://www.eric.ed.gov/ERICDocs/data/ericdocs2sql/content_storage_01/0000019b/80/20/50/9c.pdf>
- PROPP, V. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987 [1940]. ISBN: 8424500040.
- RYAN, M. L. "Toward a competence theory of Genre", *Poetics*, 8, 1979, pág. 307-337. ISSN 0304-422X.
- RYAN, M. L. "Possible worlds theory". A: *Routledge Encyclopedia of Narrative*. Nueva York: Routledge, 2005. ISBN: 0415282594.
- SILVERSTONE, R. *The Message of Television. Myth and Narrative in Contemporary Culture*. Londres: Heinemann, 1981. ISBN: 0-435-82825-8.
- TOMAŠEVSKIJ, B. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982. ISBN: 84-7339-596-4.
- Tous, A. *Proposta de fonamentació conceptual i tipològica per a un estudi de les recurrències temàtiques en les narracions audiovisuals*. DEA, Trabajo de investigación de doctorado. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Ciencias de la Comunicación, 2004.
- Tous, A. "Series de ficción estadounidenses actuales: ¿Series de culto para todos los públicos?". En: *Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación*. Zaragoza: Universidad San Jorge de Zaragoza, 2006. ISBN: 84-87175-29-5.
- VILCHES, L. "Play it again, Sam". En: *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n.º 9, Series: Cine, TV, mayo de 1984. Bellaterra, Servicio de Publicaciones UAB, pág. 56-70. ISSN 0211-2175.
- VILLANUEVA, D. (ed.) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994. ISBN: 978-84-306-0259-9.
- WALLACE, D. F. "*Et unibus pluram*: televisión y narrativa americana". En: *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001 [1990]. ISBN: 84-397-0776-2.
- WOLF, M. "Géneros y televisión". En: *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, núm. 9, Series: Cine, TV, mayo de 1984. Bellaterra, Servicio de Publicaciones UAB, pág. 189-198. ISSN 0211-2175.