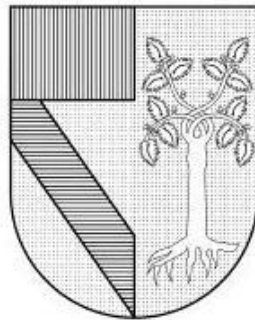


UNIVERSIDAD PANAMERICANA

FACULTAD DE FILOSOFÍA



**“CONSTRUCCIÓN DE UN MODELO PARA EL ANÁLISIS
SEMIÓTICO DE SERIES TELEVISIVAS. CASO: THE GOOD
WIFE”**

T E S I S

Q U E P R E S E N T A

MARIA DE LOURDES LÓPEZ GUTIÉRREZ
P A R A O B T E N E R E L G R A D O D E
DOCTOR EN HISTORIA DEL PENSAMIENTO

DIRECTOR DE LA TESIS:
Dra. MARIA TERESA NICOLÁS GAVILÁN

MÉXICO, D.F.

2019

Índice

Introducción	9
Objetivo de investigación	19
Hipótesis	20

Capítulo I

La ficción televisiva y su papel en la configuración de la cultura contemporánea

1.1 Desarrollo de la narrativa de ficción	22
1.2 La ficción televisiva	30
1.2.1 Desarrollo de las series	32
1.2.1.1 Evolución de las series por década	42
1.3 Cualidades de la nueva ficción televisiva	53
1.3.1 Una industria exitosa	54
1.3.2 La potencia de los personajes	56
1.3.3 La audacia de los temas	57
1.3.4 La “cinematograficación” de la TV	58
1.3.5 El perfil de las audiencias: de la recepción a la programación	61
1.3.6 Plataformas y sistemas de distribución como determinante en lo hábitos de consumo	73
Bibliografía capítulo 1	77

Capítulo II

Modelo de análisis narratológico para series de televisión

<u>2.1 Aspectos previos al análisis</u>	81
<u>2.2 La narratología como plataforma teórica del análisis</u>	84
<u>2.2.1 Poética, retórica y teoría literaria</u>	85
<u>2.2.2 Ficción o no ficción: el principio de la verosimilitud</u>	90
<u>2.2.3 El formalismo ruso</u>	93
<u>2.2.3 La narratología literaria</u>	100
<u>2.2.5 Modos de narrar: el asunto de la focalización</u>	105
<u>2.2.6 Instancias narradoras</u>	107
<u>2.3 El texto narrativo audiovisual</u>	109
<u>2.3.1 Categorías de análisis en el relato audiovisual</u>	113
<u>2.3.2 La estructura dramática</u>	117
<u>2.3.3 Unidades de significación: funciones e indicios</u>	125
<u>Bibliografía capítulo 2</u>	127

Capítulo III

Análisis del lenguaje audiovisual

<u>3.1 Primeras aproximaciones a la gramática audiovisual</u>	132
<u>3.2 El lenguaje audiovisual y su deslinde de la realidad</u>	136
<u>3.3 Elementos del lenguaje audiovisual</u>	139
<u>3.3.1 Códigos visuales</u>	145
<u>3.3.1.1 Iconicidad</u>	145

<u>3.3.1.2 Estética y plasticidad de la imagen</u>	146
<u>3.3.1.3 Movilidad de la cámara</u>	152
<u>3.3.2 Códigos gráficos</u>	155
<u>3.3.3 Códigos sintácticos: montaje</u>	157
<u>3.3.3.1 La construcción del tiempo en la narrativa audiovisual</u>	161
<u>3.3.3.2 La construcción del espacio filmico</u>	164
<u>3.3.4 El código sonoro</u>	167
<u>3.3.4.1 Diálogos</u>	170
<u>3.3.4.2 Música</u>	172
<u>3.3.4.3 Sonidos incidentales y efectos</u>	173
<u>Bibliografía capítulo 3</u>	175

Capítulo IV

Análisis de personajes

<u>4.1 El personaje de ficción</u>	178
<u>4.2 Los personajes en la ficción televisiva</u>	179
<u>4.3 La construcción del personaje</u>	181
<u>4.3.1 El personaje como persona</u>	182
<u>4.3.2 El personaje como rol</u>	185
<u>4.3.3 El personaje como actante</u>	187
<u>4.4 Los ejes semánticos del personaje</u>	189
<u>Bibliografía capítulo 4</u>	190

Capítulo V
Análisis intertextual

<u>5.1 La intertextualidad del discurso audiovisual</u>	194
<u>5.2 Relaciones intertextuales implícitas</u>	197
<u>5.3 Relaciones intertextuales explícitas</u>	198
<u>Bibliografía capítulo 5</u>	199

Capítulo VI
Caso: análisis de la serie The Good Wife

<u>6.1 Esquema del modelo de análisis</u>	202
<u>6.2 Aspectos previos al análisis</u>	205
<u>6.2.1 Datos generales de la serie</u>	205
<u>6.2.2 Sinopsis</u>	208
<u>6.3 Elementos narratológicos de la serie</u>	214
<u>6.3.1 El narrador y la focalización</u>	215
<u>6.3.2 Estructura dramática</u>	217
<u>6.3.2.1 Estructura de los episodios</u>	218
<u>6.3.2.2 Estructura dramática de las temporadas</u>	222
<u>6.3.3 El espacio fílmico en The Good Wife</u>	231
<u>6.4 El lenguaje audiovisual en The Good Wife</u>	239
<u>6.4.1 Códigos icónicos y sonoros del capítulo piloto</u>	241
<u>6.4.2 Análisis</u>	247
<u>6.4.2.1 Códigos sonoros</u>	251
<u>6.4.2.2 Códigos sintácticos</u>	253
<u>6.5 Análisis del personaje principal. Alicia Florrick</u>	254
<u>6.5.1 Construcción como persona</u>	254
<u>6.5.2 Construcción como rol</u>	256

6.5.3 Construcción como actante	258
6.5.4 Ejes semánticos de Alicia Florrick	261
6.6. Análisis intertextual de The Good Wife	265
6.6.1 Relaciones intertextuales implícitas en The Good Wife	265
6.6.2 Relaciones intertextuales explícitas en The Good Wife	267
Bibliografía capítulo 6	272
Conclusiones	274
Bibliografía general	290
Anexo 1 Directores y guionistas	298
Anexo 2 Asuntos y tramas A y B	308

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo formular un modelo de análisis para series

de televisión con base en los postulados de la semiótica y la narratología aplicados a las narrativas audiovisuales, especialmente al serial televisivo. El trabajo de análisis requiere de plataformas teóricas de las cuales se puedan derivar categorías pertinentes para abordar el objeto de estudio, de allí la necesidad de contar con un marco teórico suficiente para un discurso complejo como es el audiovisual y teniendo en cuenta la especificidad de las series de televisión actuales.

El análisis de series de televisión es una tarea que no ha desarrollado todavía una larga tradición aun cuando, en la historia de la oferta televisiva, las series han ocupado un lugar preponderante.

Los estudios de televisión desde las ciencias de la Comunicación han orientado buena parte de sus esfuerzos a las condiciones de producción de las empresas televisoras en el marco normativo y político que las constriñe, dando como resultado un cúmulo importante de trabajos enmarcados en la economía política.

Otra tradición la constituyen los estudios sobre los efectos de la televisión, desde la Escuela de Chicago y el paradigma funcionalista de la Mass Communication Research hasta las corrientes críticas europeas. Este tipo de estudios constituyen en buena medida la espina dorsal de la Teoría de la Comunicación que se enseña en las escuelas y aborda a la televisión como un aparato generador de mensajes que influyen de distintas maneras en los espectadores¹.

En cuanto al consumo televisivo en específico, se han examinado tanto la estructura y el contenido de los productos televisivos como aquellos procesos relacionados con el visionado.

En este sentido, las metodologías más ampliamente desarrolladas son aquellas que

¹ En el campo de la investigación en Comunicación, sobresalen teorías como la aguja hipodérmica, la teoría funcionalista, la teoría del cultivo, la teoría de los efectos limitados o los estudios culturales, paradigmas que han dado frutos durante décadas a partir de acercamientos diversos al consumo de medios y sus efectos. En el caso de la televisión, temas como la promoción de comportamientos violentos, la orientación de la opinión pública o la asimilación de ciertos valores y costumbres sociales constituyen un paraguas temático ampliamente abordado. Cfr. Wolf, Mauro. (1987). *La investigación de la comunicación de masas*. Barcelona, Paidós.

se dedican a la cuantificación de las audiencias, cuestión que importa especialmente a los propios productores y sus anunciantes en el caso de las televisoras comerciales; el conocimiento de las audiencias recurre a las clasificaciones demográficas o psicográficas para obtener una radiografía de lo que consume el público².

Según Baggaley y Duck, el trabajo de análisis del mensaje televisivo parte de un problema inicial relacionado con la imprecisión de las clasificaciones genéricas: “Incluso la búsqueda de una taxonomía básica sobre tipos de programas queda frustrada por la virtual certeza de que incluso en un programa específico habrán de sobreponerse probablemente entre sí diversas características genéricas (es decir, aventura, comedia, romance, etc.). El problema afecta a los análisis de los géneros en todos los medios creativos impidiendo todo estudio sistemático de sus propiedades dinámicas.”³

Esta dificultad ha tenido que ser trascendida al detonarse la búsqueda de diferentes perspectivas desde la cual analizar los mensajes de la ficción televisiva, tales como los temas, la experiencia visual del espectador o las estructuras dramáticas en función de diferentes medios e intenciones. De este modo, crece la literatura sobre series televisivas de la mano de su propio consumo, fenómeno que presento a continuación.

En la actualidad, son pocas las personas que no están enganchadas con una serie de televisión; aun los cinéfilos más agudos o los entusiastas detractores de la televisión han caído en la tentación, y algunos en las redes, de *Breaking Bad* (AMC 2008), *Game of Thrones* (HBO 2008), *House of Cards* (Netflix 2013), *The Sopranos* (HBO 1999), *Lost* (ABC 2004), *Mad Men* (AMC 2007), *The Walking Dead* (AMC, 2010), *Stranger Things* (Netflix, 2015), *Black Mirror* (House of tomorrow, 2016), o de otras series que podemos considerar “canónicas”⁴ en esta etapa de

² J.P. Baggaley y S.W Duck.(1985). *Análisis del mensaje televisivo*. México. Ediciones Gustavo Gili.

³ J.P. Baggaley y S.W.Duck. *Op.Cit.* Pag. 36.

⁴ La RAE define el canon como un “modelo de características perfectas”. Aplicar el término a la serialidad televisiva implica el reconocimiento de ciertas categorías que comparten las series y que a la luz del análisis resultan en la determinación de su especificidad y de los criterios para considerarlas de calidad. Cfr. Concepción Cascajosa Virino (2009). “La nueva edad de oro de la

resurgimiento de la ficción televisiva como vía de entretenimiento. Las múltiples formas que permiten su visionado han abonado a su éxito y se han colado en los intersticios de las actividades cotidianas facilitando el acceso a sus contenidos sin muchas restricciones de espacio o de condiciones tecnológicas.

Las series de televisión han atraído la atención no solo del público sino también de la crítica. Es evidente cómo paulatinamente surgen más sitios, publicaciones y expertos que escriben sobre ellas y enriquecen el caldo de cultivo para un visionado cada vez más generalizado pero también más informado: el espectador actual no se conforma con el consumo tradicional de una serie, acude a las redes sociales, visita blogs especializados, discute sobre las historias, los personajes o los elementos de la producción, reinterpreta continuamente lo que ve al interior de sus grupos sociales y también en comunidades virtuales.⁵ Es un espectador ávido de historias, pero también de participación en la dinámica transmediática favorecida por la Web 2.0 y la proliferación de formas de intercomunicación entre los usuarios de las redes.⁶

Este fenómeno nos llamó la atención hace algunos años en el área de Posgrados en Comunicación de la Universidad Panamericana. Desde los módulos de la Maestría en Narrativa y Producción Digital empezamos a construir una base que nos permitiera el análisis de series televisivas bajo los principios de la comunicación audiovisual, así como sus posturas éticas.

Fue así como surgió la idea de proponer un modelo de análisis que presentaba muchas interrogantes: ¿desde dónde abordar un objeto de estudio en sí mismo con muchas indefiniciones? Lo primero que había que identificar era la especificidad del serial televisivo actual que se mueve constantemente entre las

televisión norteamericana. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 29. Madrid, Universidad de Madrid; Alberto Nahúm García Martínez (2012). *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*. Barcelona, UTECA; Robert J. Thompson (1997). *Television's Second Golden Age*. Nueva York, Syracuse University Press.

⁵ C. Cascajosa hace una minuciosa exploración de los agentes de legitimación de las series a partir del fenómeno que ha sido acuñado como “Tercera edad de oro de las series”: escritores, críticos, publicaciones especializadas, cinéfilos, intelectuales y el propio público. Cfr. C. Cascajosa Virino (2015). *La cultura de las series*. Barcelona, Laertes.

⁶ Cfr. Octavio Islas (2008). “La sociedad de la ubicuidad, los prosumidores y un modelo de comunicación para comprender la complejidad de las comunicaciones digitales”. En *Razón y Palabra*, núm. 65, nov.-dic. <http://www.razonypalabra.org/N/n65/varia/oislas.html>

fronteras de la televisión, el cine y las nuevas plataformas para visionado en línea.

El trabajo individual y con los estudiantes de la maestría, que de manera entusiasta se sumaron a la inquietud, permitió ir delimitando el proyecto.

Algo que parecía evidente se convirtió en un tema de discusión: ¿analizar una serie completa, un capítulo, una temporada? ¿qué tipo de series se ajustan a nuestras expectativas: sitcom, dramas, programas unitarios? en fin, el universo de la serialidad era tan vasto que parecía inaccesible.

Fuimos entonces segmentando el escenario de posibilidades en función de un objetivo que surgió de la esencia misma de la misión universitaria: ¿qué modelos de vida presentan las series actuales que tanto éxito tienen?, para llegar a ello teníamos que indagar ¿qué historias nos cuentan y cómo nos las cuentan; qué mueve a sus personajes, qué factores resultan tan atractivos al público que resultan altamente convincentes para que éste dedique cien horas, más o menos, a involucrarse con la historia?

El camino se fue esclareciendo: nos interesan, fundamentalmente, aquellas series en las que los personajes muestran progresión durante la trama, es decir, personajes que enfrentan situaciones, toman decisiones y cambian el rumbo de sus vidas y de las de otros personajes porque ello implica la movilización de sus valores y un modelo de comportamiento social. Esto no significa que algunas partes del modelo planteado no puedan ser ajustadas a la comedia de situación o a dramas unitarios y conclusivos. Sin embargo, la riqueza de las series que desarrollan dramas a largo plazo es lo que les ha ganado el lugar que tienen en el ánimo del espectador y en la dinámica del consumo audiovisual.

Había, sin embargo, que tomar cierta distancia y detenernos en el sustento teórico que nos permitiera un trabajo académico y fundamentado del abordaje de series televisivas.

El primer punto de partida fue recurrir a la teoría clásica de la narrativa: la narratología provee de un marco teórico pertinente para comprender los mecanismos internos de un relato. Aun cuando su génesis son los estudios literarios, la traspolación al discurso audiovisual fue posible gracias a los autores que nos allanaron el camino con el análisis cinematográfico. Fue inevitable entonces

atender a los estudios previos sobre cine, desde los clásicos como Christian Metz, David Bordwell y Jaques Aumont, hasta modelos de análisis desarrollados en México, principalmente el de Lauro Zavala⁷ para acercarnos después a las series de televisión con ese bagaje, pero con la cautela necesaria a sabiendas que son medios diferentes.

La consulta de autores dedicados al tema de las series de televisión permitió conceptualizar la especificidad del serial televisivo, diferenciar sus cualidades de las heredadas del cine y otros medios, e ir construyendo las categorías de análisis que constituyen el modelo propuesto.

La metodología de análisis a partir del mismo supuso un trabajo de varios visionados de la serie elegida para aplicar el modelo utilizando andamios de recopilación de información en cada uno de ellos para su posterior interpretación.

Fue así como se estableció el itinerario de este trabajo, cuyos capítulos se describen a continuación.

En el capítulo 1 se presenta el panorama actual de la ficción televisiva. Parte de un breve recorrido por las historias más representativas de la literatura, el cine y la propia televisión atendiendo al sedimento que han ido dejando en el mundo narrativo de ficción. En el terreno de la serialidad televisiva se identifican las cualidades que caracterizan hoy en día a los proyectos más exitosos y las cadenas con más presencia en las pantallas, así como aquellas series que a lo largo de seis décadas han ido desentrañando nuevas formas de contar historias, temáticas, personajes y propuestas narrativas que son el antecedente directo de nuestro objeto de estudio.

La audacia narrativa de *Lost*, la construcción de personajes irreverentes como *The Sopranos* o el magnífico hilo narrativo de *Breaking Bad* son algunos ejemplos de la evolución de las series, cualidades que han marcado la producción posterior. El último hito en el desarrollo de la narrativa serial, aunque no se trate de episodios unitarios, es el caso de *Black Mirror: Bandersnatch* (Netflix, 2018), una experiencia interactiva en la que el espectador va determinando el itinerario narrativo mediante

⁷ Lauro Zavala. (2007). *Manual de análisis narrativo*. México, Trillas.

la selección de distintas líneas argumentales. Aunado a esto, el crecimiento exponencial de las audiencias de *Game of Thrones* (HBO, 2011) es un fenómeno que ha atraído la atención de los estudiosos del fenómeno fandom por el éxito de una serie aparentemente fantástica en públicos cada vez más exigentes.

Las características que se describen van desde el papel que han jugado las cadenas televisivas en la conformación no solo de grandes públicos sino también en la determinación de los contenidos propios del medio; atender al perfil de la cadena en la que surge la serie se convirtió en un punto de partida necesario para comprender sus alcances y su propuesta ética y estética.

Las otras características se relacionan con la audacia de los temas que abordan las series, en donde HBO se considera la punta de lanza; los recursos fílmicos que enriquecen el discurso audiovisual y le otorgan a las series un status más cercano al cine; el nuevo perfil del espectador y el crecimiento de la oferta y consumo de series en las plataformas *on line*, específicamente el caso del Netflix.

Es inevitable en este sentido hablar de la llamada “Tercera edad de Oro de las series”, cuya génesis y desarrollo se explican en el capítulo.

El capítulo 2 aborda los principios de la narratología como plataforma de análisis. La historia de los estudios narratológicos está estrechamente ligada al trabajo realizado por los formalistas rusos, de ahí que se haga alusión continua a las aportaciones del análisis de los cuentos fantásticos, así como a la génesis de la narratología planteada por Gerard Genette cuyo desarrollo ha sido fructífero.

Los trabajos de André Gaudreault y Francois Jost, al desplazar los elementos narratológicos al relato cinematográfico ocupan una buena parte de este apartado, pues han resultado sumamente esclarecedores para determinar nuestras categorías de análisis, así como las aportaciones de Roland Barthes y el análisis estructural del relato.

Las escuelas, postulados y análisis utilizados para conformar este marco teórico nos aportan una serie de categorías que, tras las consideraciones propias del traslado a otros sistemas sígnicos y otros tipos de discurso, nos permiten abordar

la primera parte de las series: mecanismos narrativos y estructura dramática.

Conceptos como instancias narradoras, focalización, temporalidad de la historia y el relato, construcción del espacio y estructura dramática y narrativa constituyen el primer acercamiento propuesto por el modelo.

Es importante considerar las características de la serie a ser analizada, para lo que planteamos una tipología basada en Omar Calabrese y retomada posteriormente por Ángela Ndalianis. De cada tipo de serie se tiene una expectativa de estructura diferente, por capítulo, por temporada o la totalidad de la serie.

En este apartado es necesaria la distinción de las cualidades específicas de la narración del serial televisivo, que si bien es heredera del itinerario narrativo que va del texto literario a lo audiovisual, su desarrollo como forma discursiva trasciende al cine y a la televisión como han sido analizados hasta antes del fenómeno actual de la expansión del relato televisivo serial.

En el capítulo 3 el asunto central es la propuesta formal de la serie, cuestión que nos lleva inevitablemente a los principios del lenguaje cinematográfico, considerado como el discurso audiovisual del cual derivan todas las posibilidades audiovisuales posteriores.

Así, hubo que comenzar por el concepto mismo del lenguaje fílmico, en donde Christian Metz resulta clave en la discusión sobre el status de lenguaje cinematográfico. Aporta claridad sobre las diferencias con el lenguaje verbal y la imposibilidad de estudiarlo a partir de una analogía entre ambos.

Después de esta discusión, era necesario, aun con lo movedizo del terreno que pisa el lenguaje audiovisual, acudir a Charles S. Peirce y su concepto de signo, sus variantes y aportaciones al estudio de diversos sistemas, para lo cual también han sido fundamentales las aportaciones de Roland Barthes.

Sobre esta base se presenta una descripción de los códigos que componen el lenguaje audiovisual: gráficos, visuales, sonoros y sintácticos, partiendo de su desarrollo en el cine para posteriormente encontrar su adaptación al lenguaje televisivo (cuya naturaleza tiene también una poderosa herencia de la radio), y específicamente a la serialidad televisiva actual.

El capítulo 4 presenta los principios para el análisis de los personajes, punto

medular para el abordaje de las cuestiones éticas de la serie, pues los personajes son los que portan los valores y los movilizan en su toma de decisiones.

Antes de establecer las categorías del análisis hubo que definir la especificidad primero de un personaje de ficción y posteriormente de la ficción televisiva.

La primera parte en lo que respecta a la metodología para analizar personajes hace alusión a la construcción del personaje como persona, como rol y como actante. Cada uno de estos rubros es definido para poder identificar las marcas que se buscarán en el visionado de la serie a la hora de hacer el análisis.

Como persona, el personaje tiene un medio social, una personalidad y una corporalidad que lo determinan ante las situaciones que va a enfrentar.

Para analizar al personaje como rol, acudimos tanto al itinerario del héroe que Christopher Vogler adaptó al cine como a los roles arquetípicos que funcionan como referentes para la comprensión de la dimensión social del personaje.

En el análisis como actante, seguimos el modelo actancial de Julien A. Greimas con la consideración de que las tramas de la serie son múltiples (a diferencia del cuento, de donde surge este esquema), por lo que es necesario delimitar qué parte del complejo entramado de la serie se va a abordar bajo esta óptica para trazar el mapa de interrelaciones que establecen los personajes.

La tipología de personajes, propuesta por Vanoye, ha sido muy útil en este trabajo, sobre todo para encontrar la construcción arquetípica o estereotipada de los caracteres.

El arco dramático de los personajes nos lleva al análisis de la trama B: en este caso, el ejemplo que se utilizó para aplicar el modelo es *The Good Wife*, una serie procedimental con capítulos conclusivos en cuanto al enigma o caso que se tiene que resolver, pero que al mismo tiempo presenta una trama que corre a lo largo de los capítulos y las temporadas en donde podemos constatar la trayectoria del personaje. Esta progresión es lo que llamamos Trama B.

La metodología propuesta es la identificación de los ejes semánticos del personaje que van tensionando sus acciones a partir de pares de opuestos, generando acciones nuevas que a su vez entrarán en otra relación de oposición. La identificación de las marcas que permiten detectar el mecanismo de los ejes

semánticos requiere de la recopilación de las unidades indiciales, o indicios, que dan cuenta de la postura o la actitud del personaje con respecto de un tema o situación específica.

En el capítulo 5 se propone el análisis intertextual como último apartado del modelo para culminar el proceso con herramientas claras para realizar una interpretación.

También la intertextualidad tiene sus orígenes en la literatura, por lo que los trabajos de Mijail Batjin, Julia Kristeva y posteriormente Lauro Zavala resultan fundamentales.

Las relaciones intertextuales parten de la base de que es el lector o el espectador quien construye el sentido de un discurso a partir de sus propios referentes, lo cual es innegable. Sin embargo, para localizar la intención del autor y lograr una lectura más profunda de la serie analizada, es necesaria la identificación de las relaciones explícitas e implícitas, no solo a partir de la cultura previa del analista sino de la investigación de aquello que ha sido dispuesto en el discurso para potenciar su significación.

Ahora bien, dado que las series son productos altamente intertextuales por su misma naturaleza, es necesario acotar a aquellas relaciones que permiten arribar a conclusiones o a interpretaciones claras.

El capítulo 6 es la puesta en práctica del modelo, utilizando como caso la serie *The Good Wife*, un drama de procedimiento legal producido por CBS, que se transmitió por televisión abierta de 2009 a 2016, pero que gracias a los soportes digitales o a las plataformas en línea sigue siendo accesible. Se trata de una historia de largo recorrido: 7 temporadas, 156 capítulos.

Elegí esta serie por dos razones: la primera es que viene de la televisora que ostenta la mayor cantidad de series exitosas y vistas por millones a lo largo de su historia. A sabiendas que no es HBO, Showtime o Netflix, que se caracterizan por su innovación y el rompimiento de paradigmas, esta cadena ha hecho escuela en la historia de la ficción televisiva. A pesar de ello, *The Good Wife* trasciende los propios límites de CBS y constituye un escaparate de la realidad a través de los casos que son resueltos en los distintos despachos en los que trabaja la protagonista, Alicia

Florrack, una mujer de mediana edad que se ve obligada a volver a la vida profesional tras el encarcelamiento de su esposo, el fiscal del Estado, que se ve envuelto además en escándalos sexuales.

La segunda razón es porque se trata de un protagonista femenino que de inicio puede resultar poco atractivo. Si bien la serie convive en el espectro mediático con la presencia de Annalise Keating de *How to get away with murder* (ABC, 2014) u Olivia Pope de *Scandal* (ABC, 2012), dos mujeres que se han labrado un lugar en la pléyade de personajes valorados por el público, el caso de Alicia resulta interesante precisamente porque su desarrollo es pausado, menos explosivo y por ello más verosímil.

La aplicación del modelo al análisis requirió muchas horas de visionado y puso en claro algunos puntos que habrá que afinar en ejercicios posteriores, pero a fin de cuentas permitió una mirada profunda de la serie y la puesta en práctica del proceso, sus categorías de análisis y la metodología propuesta. En la última parte presento mis conclusiones tanto del modelo como de la propia serie, más como una invitación a seguir explorando marcos teóricos para este complejo objeto de estudio que está en continua transformación.

Quiero agradecer a la Escuela de Comunicación de la Universidad Panamericana la oportunidad de realizar este trabajo e ir construyendo un proyecto que, si bien ha dado ya algunos frutos, seguramente redundará en beneficio de la sociedad.

Objetivo de investigación

Construir un modelo de análisis sustentado en las categorías de la teoría de la narrativa y del lenguaje audiovisual que permita el abordaje de las series de televisión como objeto de estudio.

Hipótesis

Un modelo de análisis fundamentado en categorías de la narratología y la teoría del lenguaje audiovisual puede adaptarse a la serialidad televisiva para abordarla como objeto de estudio y comprender el alcance que su discurso tiene en el espectador.

El análisis de series de televisión puede fundamentarse en los principios de la narratología y el lenguaje audiovisual para comprender el impacto que el discurso de la serialidad televisiva tiene en los espectadores.

Bibliografía de la Introducción

- Baggaley J.P y S.W duck.(1985). *Análisis del mensaje televisivo*. México, Gustavo Gili.
- Cascajosa Virino, Concepción, (2015). *La cultura de las series*. Barcelona, Laertes.
- Cascajosa Virino, Concepción (2009). “La nueva edad de oro de la televisión norteamericana”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 29. Madrid, Universidad de Madrid.
- García Martínez, Alberto Nahúm (2012). *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*. Barcelona, UTECA.
- García Noblejas, Juan José (1988). “Elementos para una iconología audiovisual”, en *Comunicación y Sociedad*, vol. 1, núm. 1. Navarra, Universidad de Navarra.
- Islas, Octavio (2008). “La sociedad de la ubicuidad, los prosumidores y un modelo de comunicación para comprender la complejidad de las comunicaciones digitales”. En *Razón y Palabra*, núm. 65, nov.-dic.
<http://www.razonypalabra.org.mx/N/n65/varia/oislas.html>
- Thompson, Robert J. (1997). *Television's Second Golden Age*. Nueva York, Syracuse University Press.
- Zavala, Lauro. (2007). *Manual de análisis narrativo*. México, Ed. Trillas.

Capítulo I

La ficción televisiva y su papel en la configuración de la cultura contemporánea

Desarrollo de la narrativa de ficción

“Las películas y los programas de televisión constituyen hoy día medios privilegiados para institucionalizar públicamente las concepciones y valoraciones de la persona humana y de su vida en sociedad”.⁸

El siglo XX fue el escenario del crecimiento de los medios de comunicación y de su instalación como vías de conocimiento del entorno. La prensa, el cine, la radio y la televisión, han sido en la historia moderna los escaparates que permiten al individuo abreviar información y encontrar múltiples formas de entretenimiento. A través de los géneros informativos o de ficción, los medios proveen los marcos de referencia en los cuales sucede la interacción social, ocupan un lugar preponderante en los procesos sociales, son actores fundamentales del ejercicio del poder e inciden de manera definitiva en la dimensión personal y social de los individuos quienes han sido considerados como receptores, públicos o, en una concepción más moderna, audiencias.⁹

En la inconmensurable oferta mediática, las historias de ficción han ocupado un lugar preponderante. Desde el folletín y la novela por entregas de la prensa decimonónica, la radionovela, la telenovela y sobre todo, el cine y las series televisivas, los espectadores-lectores hemos consumido miles de historias muchas de las cuales abrevan recursos narrativos, personajes y tramas de la literatura y del teatro, formas fundamentales del drama. Cada modalidad en el vasto mundo de la

⁸ Juan José García Noblejas (1988). *Elementos para una iconología audiovisual*. Comunicación y sociedad. Navarra, Universidad de Navarra.

⁹ Para el teórico Denis McQuail los medios suponen un recurso de poder, un ámbito donde se desarrollan asuntos de la vida pública, una fuente de definiciones e imágenes de la realidad, la fuente primaria de la fama y el origen de un sistema de significados que proporciona al público un patrón de normalidad. Denis McQuail (1983). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona, Paidós.

narrativa va dejando un sedimento que puede ser continuamente revisitado por las otras formas que conviven, se retroalimentan y se reinventan continuamente para fortalecer el mundo de la ficción.

Las historias de ficción son tan antiguas como las culturas humanas. Desde los primeros grupos sociales se registra la práctica de contar historias con finalidades diversas: para enseñar a los otros a sobrevivir, para documentar formas y estilos de vida o para registrar el paso por el mundo.

Los hombres dibujamos el mapa de la realidad a través de las historias, pues nos presentan mundos posibles. Nuestra propia vida es percibida con una estructura dramática en la que intervienen personajes, existen nudos o problemas, puntos climáticos, desenlaces y arcos dramáticos.

En palabras del escritor Edward L. Doctorow, la guerra de Troya, como la narra Homero y como la conoce la cultura occidental, seguramente transcurrió de manera muy diferente a como nos la presentó el poeta griego, pero lo cierto es que en ella aparece toda una cosmogonía que, fiel o no a la realidad, hace del relato un medio efectivo para que de generación en generación se comprenda la trascendencia de los hechos narrados.¹⁰ Los autores recuperan elementos socio-históricos de su propia cultura, reflejan una cosmovisión que aglutina no solo la manera de entender el mundo y las relaciones humanas, sino también las inquietudes de la sociedad en cuestión.

La historia registra al poema de *Gilgamesh*, de origen sumerio, como la narración escrita más antigua. Obviamente la tradición oral había generado muchas más, pero ésta es la primera documentada en un soporte y, por tanto, permite ser analizada.¹¹

Gilgamesh es heredera de las tradiciones mitológicas y como tales supone una enseñanza sobre la vida humana. En esta historia, como en tantas que se escribieron posteriormente, los héroes toman conciencia de que son mortales, emprenden un camino, enfrentan obstáculos, conocen la derrota y finalmente

¹⁰ L. Doctorow (2006). "La historia de la ficción", en *Página 12*.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2221-2006-09-03.html>

¹¹ VVAA (1988). *Historia de la literatura I. El mundo antiguo*. España, Akal.

encuentran la manera de lograr la superación y con ello de aportar nuevos elementos a la construcción del sentido de la vida.¹²

Una sucinta revisión de los grandes momentos de la literatura nos permitirá ir definiendo las aportaciones a los temas y las formas de narrar que al paso del tiempo han construido tradiciones narrativas y que, como veremos a lo largo de los capítulos subsiguientes, han incidido en la consecución de la actual narrativa audiovisual, motivo principal de este trabajo.

Después de Gilgamesh, obras como la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, en el siglo VIII a. C., retoman las historias épicas de héroes, aventuras, viajes fantásticos y hechos históricos; del estudio de este tipo de narrativas derivará el concepto de “diégesis” o el universo narrado. Posteriormente, la tragedia clásica griega de Esquilo, Sófocles o Eurípides, obras escritas y representadas cuatrocientos años antes de la era cristiana, establecen las bases del drama en tres actos y la definición de la tragedia como el género del cuestionamiento político en el que se revela el propósito moral de los protagonistas, que serán en casi todas las tragedias personajes importantes en la vida pública de los pueblos.¹³ El estudio de la tragedia permitirá a Aristóteles profundizar en los principios de construcción del drama y sus personajes para dar paso a *La Poética*, obra de referencia obligada en los estudios

¹² El poema de Gilgamesh ha llegado a nosotros después de múltiples modificaciones. Su condición primaria de historia oral, fue originando cambios en las culturas donde se utilizaba como herramienta de transmisión del mito. De los análisis revisados sobre esta obra me parece representativa la síntesis de Verónica Lanzarte y Marcelo Mottola: “Gilgamesh, hombre semidivino, rey de Uruk, gobierna su pueblo de manera tiránica. Esto llevó a los dioses a ponerle límites por pedido de los habitantes de la ciudad, por lo que crearon un ser para contrarrestar el absolutismo del rey, este fue Enkidu. En un principio los personajes entablan lucha, luego nace la amistad y de ella una relación, que los lleva a experimentar aventuras, como la expedición al bosque de los cedros. La muerte del guardián Huwawa, provoca indignación a los dioses, quienes deciden la muerte para Enkidu. Ante este acontecimiento, Gilgamesh, al ver el rostro de la muerte, se torna sombrío, invadido por la angustia de reconocerse mortal. El rey de Uruk emprende otra travesía, para entrevistarse con el único hombre que había sido favorecido por los dioses con la inmortalidad, por haber sobrevivido al Diluvio, Utanapishtin, quien le cuenta el secreto de la planta que da la eterna juventud. Nuevamente Gilgamesh decide otro viaje en busca de la planta. El objetivo es alcanzado, pero de regreso a su ciudad amurallada, la Serpiente Primordial se la arrebató, quedando el rey resignado por su irremediable final”. Cfr. Verónica Lanzarte y Marcelo Mottola (2005). *La sombra del mundo oral en los valores de la tradición en la antigua Mesopotamia. El poema de Gilgamesh*. Rosario, X Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral.

¹³ VVAA, *op. cit.*

de la narrativa de ficción.¹⁴

En esa misma época, Aristófanes establece los principios de la comedia, género que se haría cargo de los problemas domésticos, amorosos y sexuales de la gente común, en contraposición al carácter trascendente de la tragedia: “La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina...”¹⁵

En el desarrollo de la narrativa después del esplendor de los griegos, debemos hacer referencia a la Divina Comedia de Dante Alighieri en el siglo XIII, bastión de la literatura de profundidad espiritual e intelectual¹⁶; en el siglo XVII el teatro Isabelino con William Shakespeare y el Siglo de Oro español con Lope de Vega y Miguel de Cervantes dieron al mundo grandes obras que además de ser emblemáticas en ambos idiomas, inglés y español, dotaron a la narrativa posterior de personajes que han sido considerados modelos universales por su trascendencia y resistencia al paso del tiempo.¹⁷

En el siglo XVII Moliere eleva la comedia y la ironía al status de lo más granado del drama;¹⁸ a principios del siglo XIX se conoce el drama poético *Fausto*, de

¹⁴ Aristóteles (1974). *El arte poética*. Madrid, Gredos, 1449a (35).

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Esperanza Seco indica que, precisamente el tema de *La divina comedia* es la vida ultraterrena, pero recoge el pensamiento religioso de la época y los personajes con los que convivió el autor en la Florencia de su tiempo. Cfr. Esperanza Seco (1991). “*La divina comedia*”, en *Revista Didáctica, Lengua y Literatura*, vol. 3. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
<http://revistas.ucm.es/edu/11300531/articulos/DIDA9191110103A.PDF>

¹⁷ En el desarrollo de la dramaturgia los personajes de Shakespeare merecen una revisión aparte. Harold Bloom señala: “En Shakespeare los personajes se desarrollan, más que se despliegan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos, a veces esto sucede porque se escuchan hablar a sí mismos”. “Shakespeare ha logrado el casi milagro de crear voces extremadamente diferentes, aunque coherentes consigo mismas”. Cfr. Harold Bloom (2001). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona, Anagrama.

¹⁸ Este asunto cobra relevancia posterior en la valoración de los grandes géneros, comedia y tragedia; la comedia se consideraba un género menor. Pero, tal como apunta Lafarga hay una revaloración de la comedia en el Siglo XVIII: “[...] la situación de la comedia en el contexto del teatro clásico siempre fue secundaria respecto del género noble, la tragedia. Por ello, las reglas le eran de aplicación menos rigurosa. Tal permisividad no impidió que se apreciaran debidamente las comedias compuestas ‘con todo el rigor del arte’, tanto desde el punto de vista estrictamente formal, de respeto a las unidades, como de contenido: decoro teatral, verosimilitud, enseñanza moral, etc”. Francisco Lafarga (2013). *La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII*. MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación, núm. 5, pp. 299-324.

Goethe, cuya primera parte se había publicado a finales del XVIII.

En las décadas posteriores del siglo XIX se encuentran muchas claves de la narrativa moderna y especialmente la que nos ocupa en este trabajo: por un lado, el realismo de Balzac, Flaubert o Ibsen reivindican la vida de todo ser humano como un drama: “las novelas de Stendhal o Balzac son los primeros libros que tratan de nuestra propia vida, de nuestros propios problemas vitales, de dificultades y conflictos morales desconocidos para las generaciones anteriores”.¹⁹

Aparece también la novela moderna de Proust, Joyce y Kafka que utiliza el recurso de la introspección y el diálogo interno como forma de desarrollo del personaje y, finalmente, en los estertores del siglo, surge un fenómeno de lectura que constituye un parteaguas para el mundo de la narrativa: la novela por entregas y el folletín.

Si bien puede pensarse que ante la enorme valoración social que gozan las obras expuestas, éstos son géneros menores, tengamos en cuenta que *Los Miserables*, de Víctor Hugo, *Oliver Twist* de Dickens, las obras de Conan Doyle o *Los Tres Mosqueteros* de Alejandro Dumas entraron en esta nueva forma de hacer llegar las obras al lector.²⁰

Los últimos años del siglo XIX fueron escenario de fuertes cambios en todos los ámbitos. La industrialización, el crecimiento de los centros urbanos, el embate tecnológico y las nuevas condiciones de producción de bienes de todo tipo, revolucionaron las formas sociales, las prácticas cotidianas y también el consumo de productos culturales. El aumento de la población, ahora aglutinada de manera más evidente en las ciudades, derivó en lo que hoy entendemos como “público masivo”, ese público que iba accediendo a niveles de alfabetización mayores y al que había que encontrar la manera de acercar la literatura siguiendo la lógica de la prensa de la época que empezaba a configurar el gran fenómeno de comunicación de masas con sus tirajes de miles de ejemplares.

¹⁹ Arnold Hauser (1988). *Historia social de la literatura y el arte*, t. II. Madrid, Editorial Debate, p. 248.

²⁰ Hauser refiere que fue la accesibilidad del precio lo que atrajo a un público menos pudiente pero ávido de novelas ligeras. Este formato redujo el precio a una tercera parte. *Cfr. A. Hauser, op. cit.*

Según datos de la época,²¹ los libros tenían tirajes menores a 3,000 ejemplares contra las 12,000 de las publicaciones periódicas a las que se acompañaba un extra denominado “folletín”, mediante el cual se podían publicar obras literarias fragmentadas en entregas. Además del folletín, se publicaban las novelas de manera periódica, por partes, en pequeños cuadernillos accesibles no solo por la asequibilidad de las historias (melodramas y dramas humanos) sino por el costo.

La novela por entregas, independientemente que haya estado dirigida a los estratos menos cultivados de la época, pero lectores al fin, dio grandes obras que hoy se consideran parte insustituible de la Literatura. Pero también generó nuevos hábitos de lectura que cambiaron la forma de entrar en contacto con las historias: esperar una semana entre una entrega y otra suponía la elaboración de una serie de conjeturas que necesariamente ponían a trabajar al lector no solo en su propia imaginación sobre la consecución de la trama sino en las formas narrativas y la construcción de personajes que le permitían, o no, prever las acciones de episodios subsiguiente y también reelaborar los contenidos a través de la interacción con otros lectores. De la información recibida en cada entrega el lector podía ir construyendo situaciones posibles dando forma así, de manera previa, a las líneas argumentales que la siguiente entrega vendría a corroborar o a proponer en nuevos rumbos.

Este cambio no es menor: el espacio de interpretación que se da entre un capítulo y otro es un escenario ideal para el cultivo de la empatía con los personajes, de la reinterpretación a la luz del propio grupo social, a la revaloración de asuntos en los que en la primera lectura quizás no se reparó y, finalmente, a la avidez por la siguiente entrega. Esa expectativa de “lo que sigue” nutrió también al público de la radionovela y, posteriormente, de la telenovela y el serial televisivo de las cuales hablaremos más adelante.

La aparición del cine también permitió expandir las formas narrativas. En el siglo XX, el cine se convirtió en la vía de mayor consumo de historias de ficción.²²

De su introducción como un novedoso aparato para reproducir imágenes en

²¹ J. I. Ferreras (1972). *La novela por entregas, 1840-1900*. Madrid, Taurus Ediciones.

²² George Sadoul (1996). *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI Editores.

movimiento, bastaron unos años para que el cine fuera encontrando su lugar como el espectáculo popular más exitoso de inicios del siglo.

En la exploración y desarrollo de nuevas formas narrativas, el cine fue estableciendo modelos y fórmulas que, a la luz de sus condiciones de producción en paralelo con el moldeamiento de los gustos del público, construyeron una serie de paradigmas. Por un lado, Hollywood, cuyos primeros estudios se instalaron en California hacia 1908, fraguó pronto los géneros que harían historia en sus producciones: el western, la comedia, el drama, el melodrama, por mencionar algunos. A la par de la conquista de públicos y espacios, los realizadores fueron encontrando las especificidades de la narrativa meramente cinematográfica, trascendiendo el status de “teatro filmado” propio de las primeras películas.

David W. Griffith en Estados Unidos, Sergei Eisenstein en Rusia, Robert Bresson en Francia, fueron realizadores-teóricos del cine que contribuyeron a las delimitaciones prácticas y teóricas que le permitieron conformar lo que hoy entendemos por lenguaje fílmico, base de los posteriores discursos audiovisuales.²³

Posteriormente, la llegada del sonido marcó una etapa de auge del cine industrial que para los inicios de la década de los años treinta tenía ya un mecanismo de producción propio de industrias florecientes, como la estadounidense, la francesa, la alemana o la soviética. Musicales y melodramas inundan las pantallas en tanto los otros cines, latinoamericano y mexicano incluidos, fueron abriéndose paso de manera más discreta, aunque la II Guerra Mundial favoreció durante algunos años a la producción en nuestro país dando paso a la Época de Oro etapa en la que México encontró sus propios géneros y formas narrativas y logró una producción sin precedentes de películas que llegaron a pantallas comerciales y trascendieron nuestras fronteras.

En los años de posguerra, el surgimiento de propuestas alternativas como el

²³ La historia del cine ha sido documentada de manera exhaustiva por varios autores. Para abordar puntualmente el itinerario del cine. *Cfr.* Roman Gubern (1992). *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1992; G. Sadoul, *op. cit.*

Neorrealismo italiano y la Nueva Ola Francesa, ésta última con más fuerza, abrieron alternativas que, al margen de la industria y sus cánones estilísticos y temáticos, permitieron el desarrollo de un lenguaje más ágil, más personal y más profundo e inteligente en su relación con el espectador. La Nueva Ola Francesa quizás intelectualizó al cine, en beneficio de públicos con mayor competencia en la lectura de discursos más complejos y menos previsibles.²⁴

A partir de los años sesenta se considera el advenimiento del cine moderno, que no solo flexibilizó las formas narrativas, sino que favoreció la construcción de personajes libres del estereotipo al que el cine industrial recurre por diferentes causas; la industria no experimenta ni es innovadora por razones obvias.

A lo largo de las décadas, el cine fue integrando recursos tecnológicos que abonan a su espectacularidad y lo colocan en un lugar alejado de la competencia con la televisión, George Luckas o Stanley Kubrick son dos ejemplos de cines que explotan recursos tecnológicos para lograr diferentes efectos en el espectador.

El lenguaje fílmico fue desarrollando con presteza sus códigos icónicos, sonoros y sintácticos lo que permitió la evolución de las formas clásicas del cine industrial a la complejidad intelectual del cine moderno y al espectáculo del cine posmoderno o del *hipercine*, ese despliegue de dispositivos tecnológicos y narrativos que magnifican el discurso cinematográfico en contraposición a la televisión o a otros medios audiovisuales.²⁵

Fieles a su tradición, los personajes adquirieron las cualidades del mito, poblando de héroes las pantallas y las conciencias. El mundo presenció el advenimiento de nuevos modelos, en mayor o menor medida estereotipados, portadores de los valores de su tiempo, aceptados en su “no veracidad” pero sí en su utilidad para vivir ese mundo paralelo de la diégesis²⁶ como si fuera el propio. Lo mismo que sucedía con los mitos griegos, el teatro isabelino o la novela naturalista. Como en la literatura, el cine fue estableciendo sus recursos expresivos.

²⁴ L. Zavala (2005). “Cine clásico, moderno y posmoderno”, en *Razón y Palabra*, núm. 46.

²⁵ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009). *La pantalla global*. Barcelona, Anagrama, p. 9.

²⁶ La diégesis se refiere al universo paralelo en el que transcurre una historia. Es uno de los modos narrativos. Su génesis y desarrollo se presentan en el capítulo 2. Cfr. David Bordwell (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

Encuentra su especificidad en la explotación de las posibilidades semánticas de la imagen, tanto en su dimensión comunicativa como estética, en la manipulación artificial del sonido y en el montaje, cualidad esencial de la narración audiovisual que permite la consecución del tiempo y acción de las escenas a partir de la sucesión de tomas.

Aun cuando en esencia las historias de ficción comparten sus características primordiales, los medios determinan las formas de narrar, así como las condiciones de la mediación. Si leer un libro implica la movilización de muchos recursos imaginativos del lector para dar concreción a lo que lee, ver una historia en el cine es una experiencia sinestésica: en la pantalla “vemos imágenes de máxima belleza, intérpretes sublimes, ficciones que absorben a las maravilladas multitudes modernas como ningún otro espectáculo”.²⁷

La forma narrativa se ajusta entonces a los soportes tecnológicos, a los recursos del lenguaje en cuestión y a la condición del público.

1.2 La ficción televisiva

La ficción televisiva se conforma a partir de una doble herencia, no necesariamente inclusiva: por un lado, es una derivación de la radionovela, cuyo éxito en los primeros años de la radio sustituyó al del folletín y la novela por entregas, pero por otro lado la televisión fue adoptando los recursos expresivos del cine, dando así como resultado una gama interesante de relatos de ficción en la pantalla chica.

La radionovela fue un género popular cuya fórmula fue la adaptación radiofónica de grandes melodramas. En Estados Unidos tiene su auge durante los 30s y hasta los 50s, cuando empezó a ser desplazada por la televisión.²⁸

La narración de historias de ficción en la radio, por las cualidades estrictamente auditivas del medio tenía necesariamente que centrarse en la historia.

²⁷ Lipovetsky y Serroy, *op. cit.*

²⁸ *Cf.* Pierre Albert y Andre Jean Tudesq (1988). *Historia de la radio y la televisión*. México, Fondo de Cultura Económica.

Las descripciones quedaban obviadas y los estados anímicos de los personajes tenían que lograrse exclusivamente por el tono y las inflexiones de la voz. La imaginación del público hacía la mayor parte del trabajo de construcción de la diégesis.

A diferencia de la novela por entregas, no se podía revisitar la historia, su fugacidad obligaba a los escritores a concentrar las cargas dramáticas en pocas acciones que se tenían que representar con el diálogo y algunos sonidos incidentales que servían como signos enfáticos del dramatismo o como elementos para dar verosimilitud al contexto.²⁹

Si en el teatro el histrionismo del personaje era un factor decisivo para la comprensión de la obra y todas sus dimensiones, la radio elimina esos recursos generando una manera estereotipada de transmitir el dramatismo y sobre todo el sentido de las escenas. Por ello, abundan los tonos lastimeros, melosos o falsamente festivos en la radionovela.

En Estados Unidos pasaron a la historia radionovelas como *Suspense* (1942), o *Buck Rogers* (1932), *El llanero solitario* (1933). Las aventuras de *Superman* (1940-1952). Los superhéroes empiezan a conformar en buena medida el mapa ficcional en la cultura popular de Estados Unidos. Su amplia tradición en la oferta mediática no sólo de la radio sino en cómics, series de televisión y películas los ha convertido en un objeto de estudio dadas sus raíces en antiguas leyendas e historias mitológicas de las que han heredado simbolismos, poderes o valores sociales.

En el caso de *El llanero solitario*, es interesante observar la construcción del personaje, creado por dos periodistas George W. Trendle y Frank Striker, que se inspiraron en *El Zorro*, así como en *Robin Hood*, ambos con fuertes cargas de valoración social y con perfiles muy definidos: héroes anónimos en pro de los desvalidos.³⁰

²⁹ Cfr. José Ignacio López Vigil (2013). *Manual urgente para radialistas apasionados*. Quito, Ecuador. Radialistas.net. El autor desgrana todos los elementos que intervienen en la producción de dramas radiofónicos.

³⁰ Erik Barnow (1968). *A Tower in babel*. Nueva York, Oxford University Press.

Un caso que no podemos dejar de mencionar es el montaje tipo tele teatro (formato que se distingue de los anteriores por tratarse de una historia completa en una sola emisión) que Orson Wells realizó en la CBS. Se trató de la adaptación de la novela La guerra de los mundos, de H.G. Wells, en 1938. La reacción del público ha sido uno de los casos anecdóticos más explotados en el estudio de los medios, y no es para menos: la cantidad de llamadas a los servicios de emergencia de Nueva Jersey da cuenta de ello.³¹

Volvamos a la doble herencia televisiva: la televisión se desarrolla entonces como una extensión de la radio lo cual vino a delimitar sus posibilidades expresivas visuales al ser meramente auditiva. Esta visión que reduce la televisión a una forma muy elemental, tiene sus bases en la creencia, hoy superada, de que la gente que ve televisión atiende a otras tareas al mismo tiempo por lo que el diálogo debe ser la vía fundamental para hacer llegar la información al espectador, a diferencia de lo que sucede en el cine.

Las condiciones del desarrollo de la ficción televisiva fueron orientando a los autores a proponer estructuras sencillas y construir personajes planos cuya acción se recarga de manera importante en el diálogo. El desarrollo de la historia está sujeto, además, a la inserción de cortes comerciales lo que no sólo interrumpe el ritmo del relato sino que obliga a los autores a utilizar recursos dramáticos para causar alguna expectativa en el público y evitar así el cambio de canal.

Sin embargo, la otra herencia de la televisión proviene del lenguaje fílmico, pues muchas propuestas apostaron por recuperar las posibilidades expresivas de la cámara cinematográfica, explotando la variedad de planos, los movimientos y los recursos sintácticos para estructurar historias más complejas que por ende implican personajes menos estereotipados y ambiguos.

³¹ Aitor Santos Mora (2013). "El día que Orson Welles sembró pánico con "La Guerra de los Mundos". ABC Cultura, 30 de octubre. <http://www.abc.es/cultura/20131030/abci-aniversario-orson-welles-guerra-201310300614.html>

1.2.1 Desarrollo de las series

La historia de la televisión ha sido más estudiada en sus aspectos técnicos que en la generación de contenidos o estilos (visión que predomina en la historia del cine).

Es importante sin duda revisar el desarrollo de este poderoso medio de comunicación sobre todo si se trata de Estados Unidos, cuya infraestructura y potencia mediáticas han rebasado con mucho a las del resto del mundo.

La industria televisiva se expande en la etapa de posguerra, de la sociedad de consumo y la expansión económica que permite, entre otras cosas, la suburbanización de las grandes ciudades. Es una época del crecimiento poblacional después de la II Guerra Mundial conocido como *Baby Boom* y de la consolidación de grandes mercados consumidores de productos mediáticos.³²

La televisión norteamericana en sus primeras tres décadas de existencia registró una cantidad de publicidad dos veces más abundante que cualquier otra; es la que más programas ha exportado al mundo y sus ingresos son equiparables a los de la industria cinematográfica de Hollywood.³³

Dado que la mayor parte de las cadenas televisivas son comerciales (el concepto de medios públicos en Estados Unidos es mucho más débil que en otros países, incluyendo México), no parte de ideales como difundir la cultura, educar a la población o estimular la participación ciudadana; aun cuando hay programación que podría cumplir con estos objetivos la mayor parte de sus productos están orientados al entretenimiento.

La regulación de contenidos en la televisión estadounidense está determinada en buena medida por los anunciantes. La tendencia general ha sido bastante conservadora al grado de promover líneas anti-indecencia. Sin embargo, son medios tradicionalmente poco regulados, sobre todo si los comparamos con el contexto latinoamericano, que funcionan en una sociedad diversa y plural, con

³² Erich Hobsbawm (1994). *Historia del siglo XX*. Reino Unido, Penguin Books.

³³ Jean Claude Bertrand (1992). *Historia de la televisión en Estados Unidos, ¿qué nos puede enseñar?* Madrid, Ediciones RIALP.

libertad política, lo que hace que la televisión atienda mercados sumamente variados y produzca contenidos para un crisol cultural basto.

Su desarrollo fue vertiginoso: en 1926 y 1927 se fundan la National Broadcasting Company (NBC) y la Columbia Broadcasting Company (CBS), empresas que detonaron el desarrollo de la radio comercial y que posteriormente fueron las pioneras en la televisión bajo el mismo esquema de comercialización. La NBC, propiedad de David Sarnoff, de RCA, se convierte en 1943 en la American Broadcasting Company, ABC.³⁴

Para finales de la década de los 40s existían ya 48 emisoras y en 1953 se registran 21 millones de usuarios de la televisión, incluyendo la población de la costa oeste, alcanzada por AT&T.

Un hecho que denota el poder del mensaje televisivo es el triunfo de John F. Kennedy en 1960, atribuido al debate que mantuvo con Nixon frente a las cámaras y cuya audiencia se estima en 70 millones de televidentes.³⁵ (Este hecho histórico ocupa un episodio de *Mad Men*, en el que ven el debate y se ven sorprendidos por el triunfo de Kennedy).³⁶

La oferta televisiva incluyó desde las primeras décadas series de acción: héroes tradicionales, personajes portadores de los valores cívicos y sociales para hacer posible la convivencia de las personas y el “sueño americano”.³⁷

El primer drama televisivo en Estados Unidos fue transmitido en 1928: *The Queens Messenger*, una adaptación de la obra homónima del dramaturgo irlandés J. Hartley Manners, dirigida por Mortimer Stewart, productor de radio; fue transmitida a través de la señal de WGY, propiedad de General Electric. El storyline indica un

³⁴ Bertrand, *op. cit.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ Tomado de ABC.es Nixon contra Kennedy; el día que cambió la televisión y la política ISRAEL VIANA ISRA_VIANA / MADRID, EL 05/10/2012 - 13.17h <http://www.abc.es/20121004/elecciones-estados-unidos/abci-kennedy-nixon-debate-201210041220.html>

³⁷ El concepto de sueño americano se ha convertido en la perspectiva preponderante de los ciudadanos estadounidenses. Es un concepto que aglutina los elementos de identidad a partir del ejercicio de los derechos ciudadanos, la igualdad de oportunidades y la libertad. Su inicio es prácticamente la declaración de independencia, aunque el término es acuñado en 1933 por el historiador James Truslow Adams en su obra *The Epic of America*, en la que define al sueño americano como: “El sueño de una tierra donde la vida debería ser mejor y más rica para cada hombre, con oportunidades para cada habilidad y oportunidad”. Cfr. Adams (2001). *The Epic of America*. Estados Unidos, Simon Publication [1933].

drama de espionaje en el que los protagonistas son un diplomático inglés y una misteriosa mujer.³⁸ Si bien no se trató de una obra importante ni muchos menos trascendente, despertó comentarios sobre las enormes posibilidades de la televisión como medio para hacer lo mismo que hacía el cine: contar historias.

I love Lucy, la primera serie de comedia, salió al aire en 1951 y en 1960 *The Flintstones* sería la primera caricatura transmitida en *primetime*. Para entonces, el 99% de los hogares estadounidenses contaban con al menos una televisión: "...en 1950 4.4 millones de familias contaban con una televisión; para 1960, 50 millones de aparatos habían sido vendidos".³⁹

Antes de continuar con el desarrollo de las series, es imposible hablar de ficción televisiva sin hacer alusión a *Days of our lives* (NBC, 1965), una *soap-opera*⁴⁰ que permaneció al aire de 1965 a 2013 rompiendo el récord de más de 12,000 episodios transmitidos.⁴¹ Su línea narrativa gira en torno a la familia, de corte sumamente conservador, pero con los elementos melodramáticos necesarios para permanecer al aire durante décadas.

Las series fueron creciendo en variedad temática, recursos visuales y géneros. Es interesante el fenómeno de las audiencias a las que van dirigidas. Aun cuando la serie televisiva se considera uno de los productos por excelencia para el "gran público" o públicos masificados, es un hecho que la producción de los años sesentas explotó predominantemente el mercado infantil y adolescente. La evolución de las series hasta llegar a las que ahora consideramos como la Tercera Edad de Oro⁴²

³⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0378625/> . Consultado el 21 de noviembre de 2016.

³⁹ Ella Taylor (1989). *Prime-time Families: Television Culture in Post-War America*. Los Ángeles, University of California Press.

⁴⁰ Soap-opera es un género acuñado en los primeros años de la ficción televisiva para referirse a los melodramas patrocinados por fábricas de jabón. El formato es el que derivó en la telenovela, que en Latinoamérica y en especial en México tuvo un desarrollo notable, aunque en nuestro país la influencia más fuerte fue la radionovela cubana. Cfr. Adrien Charlois (2011). "De la historia de la telenovela a la telenovela histórica", en *Revista Folios*, núm. 26. Colombia, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.

⁴¹ IMDb. <http://www.imdb.com/title/tt0058796/>

⁴² Robert J. Thompson, *Televisions's second Golden Age*. Nueva York, Syracuse University Press. Período de la televisión norteamericana, bautizado así por el autor, profesor de la Universidad de Syracuse, que consigna la Segunda Edad de oro de las Series a partir de las propuestas temáticas y formales de algunos productos de los años ochentas, como Hill Street Blues y la creación de Viewers televisión quality, organización de las audiencias para mantener al aire series

nos permite detectar cómo fueron ajustando sus temáticas y los problemas abordados al contexto sociocultural en cuestión.

La ficción televisiva de la “primera Edad dorada” corresponde a la consolidación de las tres grandes cadenas de network, una oferta de canales limitada para audiencias masificadas⁴³. De las antologías dramáticas en vivo, que presentaban clásicos literarios cargados de ideologías conservadoras sobre el divorcio, el suicidio o la violencia, la ficción evolucionó al telefilm como “Alfred Hitchcock presents”, (CBS 1955).⁴⁴

Posteriormente, y con el gran público dispuesto a otorgar buena parte de su tiempo libre a la ficción vino una etapa de segmentación de audiencias en la que el target mayor fueron los adolescentes.

Esta etapa se caracteriza por la afinación de la fórmula del episodio unitario, grabado en interiores casi en su totalidad por cuestión de costos. La estandarización al estilo fordista dio como resultado un sinnúmero de series cuyos anunciantes apoyaban el modelo de “mantenimiento del orden social”⁴⁵, promotor del visionado en familia, pero con programas clasificados según el público y el horario siguiendo el mismo esquema dramático, concluyente y reparador, enmarcado en los géneros melodramáticos, policíacos o tipo western.

El término “edad dorada” es para Cascajosa un asunto de valoración social: la primera edad dorada es el nacimiento del medio, donde todo es oportunidad y promesa y en donde se acumulan “genios y creaciones magistrales” de tal manera que “en su conjunto pueden entenderse como una unidad orgánica que es mucho más que la suma de sus partes”.⁴⁶

La segunda edad de oro de la televisión, ampliamente analizada por

consideradas de calidad.

⁴³ M. Jenner (2014). “Is this TV IV? On Netflix, TVIII and bingewatching”, en *New Media and Society*, enero.

⁴⁴ Cfr. Giancarlo Capello (2015). *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*. Lima, Perú, Fondo Editorial Universidad de Lima, junio.

⁴⁵ *Family in primetime*. PBS, org. 2011

⁴⁶ Cascajosa Virino (2015). *La cultura de las series*. Barcelona, Ed. Laertes.

Thompson, se ubica en los primeros años de los ochentas, cuando surgieron nuevos canales de televisión por cable, cuestión que dio origen al término *narrow casting*.⁴⁷

La libertad que otorgó la falta de sujeción a bloques comerciales y restricciones de los anunciantes en el manejo de contenidos favoreció la aparición en pantalla de series como *Hill Street Blues* (NBC 1981-1987), considerada la inaugural de esta etapa.

De acuerdo a los autores consultados⁴⁸ y al propio documental *America in Prime time*⁴⁹, fue esta serie que marcó el inicio de una nueva etapa. De corte realista y con un entramado que planteaba el arco dramático de los personajes como hilos conductores de la trama, acompañando al asunto de cada episodio. Se presentan así dos líneas narrativas paralelas, una directamente relacionada con el nudo a problema a resolver (con la fórmula similar a las series unitarias) y otra orientada al desarrollo de caracteres más complejos, cuyas acciones derivan en la propia complejidad de la trama que atrapa a un espectador dispuesto a entrar en el laberinto de dudas y expectativas poco previsibles con respecto al desarrollo de la historia.

Con estas nuevas propuestas se pulió el modelo de la serialidad progresiva, que transgrede el principio de la trama autoconclusiva. Este modelo presenta por primera vez equipos de guionistas, juntas para determinar el carácter estético y dramático de cada episodio y liberó los contenidos permitiendo mayor tono en la crítica social.⁵⁰

Según Roberta Pearson⁵¹ la segunda edad de oro estuvo marcada por mayor

⁴⁷ En oposición al *broadcasting* que se refiere a las producciones para grandes públicos, *narrow casting* tiene una connotación de calidad articulada a la existencia de audiencias focalizadas, con mayor status sociocultural y por tanto más demandante de productos culturales de mejor factura. Cfr. Capello, Giancarlo, *op. cit.*

⁴⁸ Cfr. Cascajosa (2012). *La nueva edad de oro de la televisión norteamericana*, *op. cit.*; Jorge Carrión (2012). *Teleshakespeare*. Barcelona, Errata Natura; Raquel Cristónomo Gálvez (2012). "Mystery box. Narrativa matrisca e hipermediática" en J J Abrams", en *Trípodos*, núm. 31. Barcelona.

⁴⁹ Documentary Group, *America in Prime time*. Documental producido por The Academy of Television Art and Sciences Foundation en colaboración con WETA sobre la evolución de personajes que han aparecido en las series transmitidas en *prime time* en Estados Unidos desde la posguerra hasta la primera década del siglo XXI.

⁵⁰ Capello, *op. cit.*

⁵¹ Citada por Jenner, *op. cit.*

trabajo en las estrategias de *branding* de las cadenas de TV, en las que el término calidad aparecía como sello de la producción constituyó el factor de fidelización de las audiencias.

En esta etapa, los beneficios del avance tecnológico fueron capitalizados por las cadenas que buscaban ampliar cobertura de su señal, lograr imágenes más nítidas, sonido más puro. Estas condiciones, junto a los contenidos, se aunaron a la percepción de calidad.⁵²

En 1984 como un hito en la relación de los medios con el público surge la asociación *Viewers for quality television*, fundada por Dorothy Swanson,⁵³ que a pesar de su corta existencia (fue cancelada en el año 2000) logró mantener al aire series que no alcanzaban las cuotas de rating según los resultados de las mediciones de Nielsen. La asociación puso en la mira el poder de las audiencias no sólo como consumidoras sino como una fuerza inserta en la toma de decisiones de las cadenas televisivas.

Jason Mittel⁵⁴ refiere el abandono de la fórmula de la imitación y la repetición, explotada en las décadas de poderío de la televisión abierta, para crear programas dirigidos a sectores específicos, cuya premisa era la creación de culto y el reconocimiento de la diferencia cultural que implicaba precisamente el rechazo a la estandarización. Es la etapa en la que aparece *Twin Peaks* (ABC, 1990) el mítico thriller dirigido por David Lynch cuya apuesta por la hibridación de géneros (melodrama y misterio) y de la explotación de aquellas propuestas que habían tenido su génesis en la década pasada, pero que hasta esta nueva etapa verían su madurez: el *dramedy* (serie dramática al estilo sitcom) y el falso documental.

Finalmente, la tercera edad de oro llega de la mano de HBO, sin duda la cadena responsable de allanar el camino a la nueva ficción televisiva.

⁵² Capello, *op. cit.*

⁵³ Dorothy Swanson (2000). *The story of Viewers for Quality Television. From Grassroots to Primetime*. Nueva York, Syracuse University Press. Además de la crónica de los premios otorgados por la asociación, los jurados, la historia de sus miembros y los criterios de calidad, el libro es un testimonio de la influencia en la opinión pública que permite la organización de las audiencias cuando dejan de estar atomizadas y desconectadas.

⁵⁴ Jason Mittel (2015). *Complex TV*. Nueva York, University Press.

Ya habíamos apuntado la injerencia de los anunciantes en la producción de series de televisión. El círculo establecido por la relación serie-audiencia-publicidad constreñía tanto la temática de la serie y su tratamiento como la propia estructura narrativa sujeta a los tiempos comerciales.

La apuesta de la cadena HBO, de televisión restringida, detonó la mayoría de las innovaciones que habrían de derivar en el *boom* que desde los noventa vive la producción de ficción televisiva: “Su lema lo dice claramente: No es televisión, es HBO. La cadena de pago HBO es responsable de uno de los mayores cambios en la industria audiovisual y ha demostrado que se pueden contar otras cosas y además de otra manera”.⁵⁵

Desde 1997, HBO había estrenado OZ, que lleva a la pantalla un crudo drama en la Penitenciaría Oswald State. Los principios de la ficción se verían revertidos cuando el público comenzó a comprender que en aquella historia nadie tenía salvación.

Pero fue *Los Soprano*, en 1999, la verdadera piedra de toque para las series. Sus creadores han dado las claves del éxito de las nuevas series: integran equipos de escritores probados y la realización se nutre de la visión personal o la experiencia de su creador, situación propia del cine que en la televisión no se contemplaba por las propias condiciones del medio y la supremacía del productor en la toma de decisiones.

“En la televisión por aire lo único que se hace es hablar. Creo que un programa debe tener un aspecto visual, cierto sentido del misterio, cabos sueltos. Creo que debería haber sueños, música, tiempos muertos y cosas que no se resuelven”. David Chase, creador de *Los Soprano*, citado por Tubau.⁵⁶

HBO produce también *The Wire* (2002-2008), serie que se ha convertido en un producto de culto debido a su complejidad narrativa y al tono directo con el que aborda la historia; un caso similar es *Six feet under* (HBO, 2001-2005), el tratamiento de la muerte como parte de la vida cotidiana de una familia atípica, un drama lleno de humor negro.

⁵⁵ Daniel Tubau (2011). *El guion en el siglo XXI*. Barcelona, Editorial Alba, p. 66.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 84.

HBO allanó el camino a la producción de series de cadenas de paga y abiertas, con la posibilidad de romper los propios esquemas y atender a públicos que demandan contenidos de calidad y propuestas novedosas en la ficción.

La moral de la que la televisión había sido fiel guardiana durante la primera edad de oro se veía ahora totalmente subvertida: HBO crea personajes anti-héroes que trastocan y legitiman aquellos comportamientos tradicionalmente considerados correctos:

El héroe ya no necesita ser noble o predestinado. Su proverbial individualismo, signado por la astucia, las ambiciones y los deseos terrenos, es su mejor insignia y galón. Los nuevos relatos tienen como protagonistas y antagonistas a la vez a tipos audaces, efectivos, pero también hipócritas redomados y fingidores, que entienden que la sociedad es un juego donde la mediocridad acecha y ellos no pueden fallar. La modernidad es un tiempo pragmático, su concepción de base dice que solo es verdadero aquello que funciona, de modo que el héroe se liga más que nunca a la verosimilitud.⁵⁷

Las producciones de HBO consolidaron el modelo de negocio al margen de las grandes cadenas (todavía no aparecía Netflix en el panorama), y abrieron una suerte de caja de pandora en el manejo de contenidos que irían llegando a las pantallas no solo de esta cadena, sino de otras que buscaban también su sello de marca: Showtime, Fox, AMC.

La ascensión de las series de televisión en el *ranking* de la calidad del espectro audiovisual es ampliamente explicada por Cascajosa, que refiere, entre otros puntos, la publicación de un número de Cahiers Du Cinema, la principal publicación de crítica cinematográfica en Europa, dedicado a las series de televisión. En dicha edición, de 2003, aparecen críticas de series tan variadas como 24, Los Soprano, El ala oeste de la Casa Blanca, CSI, Friends, etc.⁵⁸

La última gran revolución en la historia de la serialidad televisiva es el ascenso

⁵⁷ Capello, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁸ Cascajosa Virino (2015). *La cultura de las series, op. cit.*

de las plataformas para VOD (*Video on demand*) que será tratado más adelante.

Hablar de series de televisión en la actualidad requiere un trabajo de reconceptualización: les llamamos series de TV por su origen y sus diferencias con otros productos televisivos o cinematográficos; se ha convertido en un término de uso común que sin embargo dista de ser tener la misma configuración que las primeras series de la televisión de los años cincuentas:

Las nuevas formas de acceso a la oferta audiovisual han alejado a los usuarios del ritual de sentarse frente al televisor, sintonizar un canal y realizar el visionado del programa elegido en el horario dispuesto por las parrillas de programación del propio medio.

Hoy las series se ven en un sinnúmero de dispositivos, computadoras, tablets, celulares, conectados o no a una pantalla más grande –usualmente, la pantalla de televisión, en el horario en el que el usuario disponga por la facilidad de descargar los contenidos o verlos en línea.

Quizás tengamos que dejarles de llamar series televisivas, aunque no ha surgido todavía un término que las defina de forma más convincente.

En las siguientes tablas se presenta un concentrado de las series más exitosas, partiendo de los años cincuentas hasta la actualidad.

La selección fue realizada con base en los rankings IMDb así como en diversas críticas que nos permiten identificar la innovación o aportación de cada serie, sobre todo en las primeras dos décadas.

1.2.1.1 Evolución de las series por década

1950-1959

Título original Título en México	Transmisión	Cadena	Género	Aportación a la ficción televisiva
I love Lucy Yo quiero a Lucy	1951-1957	CBS	Comedia	Primera serie con protagonista femenino. Primer programa grabado frente a una audiencia.
Alfred Hitchcock presents Alfred Hitchcock presenta	1955-1965	CBS NBC	Suspense	Historias cortas de humor negro. Estilo cinematográfico de AH.
Perry Mason	1957-1966	FOX CBS	Drama judicial	Adaptación de novela policiaca. Elementos visuales del cine negro.
Lone Ranger El llanero solitario	1949-1957	ABC	Western	Inicia como radionovela. Se populariza además en comics y películas. Utiliza narrador externo.
Twilight zone La dimensión desconocida	1959-1964	CBS	Ciencia ficción Terror	Utiliza narrador externo (el propio escritor). Episodios unitarios.
Lassie	1954-1973	CBS	Aventuras	Adaptación del cuento británico "Lassie come home". Personaje adolescente encuentra apoyo en el perro.
Father knows Papá lo sabe todo	1954-1960	CBS NBC	Comedia	Inició en la radio. Establece los principios de la familia ideal de clase media.
Gunsmoke La ley del revólver	1955-1975	CBS	Western	Inició en la radio. Serie de acción en vivo de mayor duración en el siglo XX.
Voyage to the bottom	1964-1968	ABC	Ciencia	Uso de efectos

of the sea Viaje al fondo del mar			ficción	especiales. Temas de confrontación política internacional.
Bat Masterson	1958-1961	NBC	Western	Un personaje en el oeste con modales y caracterización propios del este de EU.

1960-1969

Título original Título en México	Transmisión	Cadena	Género	Aportación a la ficción televisiva
Doctor Who	1963-1989 2005-2016	BBC	Ciencia ficción	La serie de más presencia en la televisión a lo largo de la historia. Se le considera altamente educativa y cultural.
Beverly Hillbillies Los Beverly ricos	1962-1971	CBS	Comedia <i>Sitcom</i>	Construye estereotipo del “nuevo rico” en California.
Star Trek Viaje a las estrellas	1966-1969	NBC	Ciencia ficción	Elenco multirracial. Conviven con un alien que tiene cualidades humanas.
Dick Van Dike Show El show de Dick Van Dike	1961-1966	CBS	Comedia	Grabado con público en el estudio. El protagonista es escritor para TV.
The wild wild west Espías con espuelas	1965-1969	CBS	Western	Combina recursos del género de espionaje en ambiente de western.
Flintstones Los Picapiedra	1969-1966	Hanna Barbera	Animación infantil	Roles familiares tradicionales. Problemas domésticos. Adelantos tecnológicos ubicados en el pasado.
Gilligan's island La isla de Gilligan	1964-1967	CBS	Comedia	Un protagonista carismático por sus limitaciones. Distintos niveles económicos conviven en la isla.
Batman	1966-1968	ABC	Super-héroe Aventuras	Verdadero fenómeno transmedia: radio, comics, cine, artículos, “batimanía”, música, cameos.

The Addams family Los locos Addams	1964-1966	ABC	Comedia	Parodia de la clase acomodada. La familia como eje de la trama.
Bonanza	1959-1973	NBC	Western	Temática de drama familiar. Un padre con tres hijos de madres de diferentes etnias.
Lost in space Perdidos en el espacio	1965-1968	FOX CBS	Ciencia ficción-aventuras	Visionaria en cuanto a los problemas del medio ambiente y su repercusión en la humanidad.
Bewitched Hechizada	1964-1972	ABC	Comedia	Introduce un personaje sobrenatural en la vida cotidiana.
Carol Burnett's show El show de Carol Burnett	1967-1978	CBS	Comedia	Éxito de la serie basado en la capacidad de la protagonista para la parodia.
I dream of Jeannie	1965-1970	NBC	Comedia	Protagonistas militares conviven con un personaje no humano (una genio).
Misión imposible	1966-1973	CBS	Policiaca Espionaje	Temas de la Guerra Fría. Episodios unitarios con líneas argumentales articuladas.
Get smart El super agente 86	1965-1970	NBC CBS	Comedia	Parodia del espionaje en la Guerra Fría.
The munsters La familia Monster	1964-1966	CBS	Comedia	Personajes clásicos del género de terror en una comedia familiar.
El túnel del tiempo	1966-1967	ABC	Ciencia ficción	Proyectos secretos. Los protagonistas son científicos. Guerra Fría.

1970-1979

Título original Título en México	Transmisión	Cadena	Género	Aportación a la ficción televisiva
Mary Tyler Moore show	1970-1977	CBS	Comedia	Rompe estereotipo de la mujer soltera. Se considera innovadora por el tratamiento temático.

Three's Company Tres son multitud	1977-1984	ABC	Comedia	Jóvenes comparten departamento. Conservadora en la visión de género.
All in the family Todo en familia	1971-1979	CBS	Sitcom	Audaz en el tratamiento de temas como Vietnam o el aborto. Tuvo 5 <i>spin off</i>
The Brady Bunch La tribu Brady	1969-1974	ABC	Comedia familiar	Amor juvenil. Focalización desde los niños. Familia compuesta por hijos de ambos matrimonios.
Monthy Pyton flying circus	1969-1974	BBC	Comedia	Humor negro, irreverente, fuerte crítica social. No en México
Little house on the prairie Los pioneros	1974-1983	NBC	Western	Ambientación histórica en el siglo XIX. Drama familiar en ese contexto.
Charlie's Angels Los ángeles de Charlie	1976-1981	ABC	Policiaca	Personajes femeninos protagónicos. Charlie nunca sale en escena.
Columbo	1971-1978	NBC ABC	Policiaca	Historia invertida (el espectador tiene más información que el detective). Narrativa tipo telenovela.
Dallas	1978-1991	CBS	Drama Soap opera	Protagonista millonario, sin escrúpulos. Personajes corruptos. Realismo en latemática pero narrativa tipo telenovela.
MASH	1972-1983	CBS	Comedia dramática	Audaz parodia de la Guerra de Vietnam. Considerada la mejor serie de la década.
Hawai 5-0	1968-1980	CBS	Policiaca	Problemáticas poco abordadas como el secuestro. Ambientada en Hawai.

1980-1989

Título original Título en México	Transmisión	Cadena	Género	Aportación a la ficción televisiva
Hill street blues El precio del deber	1981-1987	NBC	Procesal	Innovación en líneas argumentales para

				estructura no episódica. Dramas morales cotidianos. Uso novedoso de recursos sonoros.
Miami Vice	1984-1990	NBC	Policiaca	Diseño sonoro utiliza música pop dirigida a la "generación MTV".
Transformers	1984-1993	Hasbro Toei	Super- héroes Ciencia ficción	Franquicia con base en juguetes japoneses. Robots –superhéroes. Imagen estilo comic.
The wonder years Los años maravillosos	1988-1993	ABC	Comedia	Temas adolescentes. Narrador intradieético. Focalización desde el personaje principal.
Magnum P.I Magnum	1980-1988	CBS	Acción	El personaje impuso estereotipos. Ex-combatiente en Vietnam.
The Golden girls Los años dorados	1985-1992	NBC	Comedia	Cuatro protagónicos femeninos de edad, viudas o divorciadas.
Dukes of Hazzard Los duques de Hazzard	1979-1985	CBS	Comedia	Autos como protagonistas. Personajes altamente estereotipados.
Alf	1986-1990	NBC	Comedia	Fórmula de la comedia familiar con un personaje de otro planeta sin filtro social, irreverente y directo.
Mac Gyver	1985-1992	ABC	Acción	Personaje superdotado. Hace trabajo de inteligencia con recursos poco comunes como objetos domésticos.
Moonlighting Luz de luna	1985-1989	ABC	Comedia- drama	Pionera en el género "dramedy".
Fame Fama	1982-1987	MGM	Drama Musical	Realizada a partir del éxito de la película.

1990-1990

Título original Título en México	Transmisión	Cadena	Género	Aportación a la ficción televisiva
-------------------------------------	-------------	--------	--------	------------------------------------

Twin Peaks	1990-1991	ABC	Drama	Rodada en locaciones exteriores. Tensión durante la trama. Personajes redondos. Innovadora en el tratamiento.
Baywatch Guardianes de la bahía	1989-2001	NBC	Drama	Trama ligera, aunque con temas aparte graves. Popular por su estilo superficial.
Star Trek new generation Viaje a las estrellas. Nueva generación.	1987-1994	CBS	Ciencia ficción	Éxito probado como serie y películas. Fórmula de exploración del espacio.
Law and order La ley y el orden	1990-2010	NBC	Policiaca	Episodios unitarios. Tratamiento inteligente de solución de crímenes.
The X files Los expedientes secretos X	1993-2016	FOX	Ciencia ficción	Ha impuesto estereotipos y modas. Popular por su tratamiento de temas de extraterrestres.
ER. Emergency room Sala de urgencias	1994-2009	NBC	Drama	Pionera en dramas médicos.
Frasier	1993-2004	NBC	<i>Sitcom</i>	<i>Spin off</i> de Cheers. Protagonistas psiquiatras en problemas familiares y domésticos.
The fresh prince of Bel Air El príncipe del rap	1990-1996	NBC	<i>Sitcom</i>	Presenta choque de nivel cultural y económico dentro de la familia, en la que prevalecen los valores. Plataforma de lanzamiento de Will Smith.
Sex & the city	1998-2004	HBO	Comedia	Aborda estereotipo de la mujer, relaciones interpersonales e independencia sexual.
The Simpsons	1989-2015	FOX	Comedia Animación	Integra la cultura media norteamericana. La serie de animación no para niños más exitosa.
Beverly Hills	1990-2000	FOX	Melodrama	Temática juvenil. Formas narrativas conservadoras.
Seinfeld	1989-1998	NBC	Comedia	Considerada entre las

				mejores series de todos los tiempos. Humor inteligente. Personajes irreverentes.
Friends	1994-2004	NBC	Sitcom	Popular por la fuerza y el carisma de sus protagonistas. Problemáticas de la generación X.

2000-2009

Título original Título en México	Transmisión	Cadena	Género	Aportación a la ficción televisiva
Malcom in the middle Malcom el de enmedio	2000-2006	FOX	<i>Sitcom</i>	El protagonista es el narrador. Se dirige directamente al espectador.
Arrested development	2003-2013	FOX Netflix	<i>Sitcom</i>	La familia “disfuncional” como protagonista.
House M.D. Dr. House	2004-2012	FOX	Drama médico	Basa su éxito en el personaje principal: irónico, poco convencional, genio de la medicina, pero sumamente enfermo.
CSI. Crime scene investigation	2000-2015	CBS	Procesal	Alto contenido de violencia. El éxito de la serie ha generado 3 franquicias.
The office	2005-2013	NBC	<i>Sitcom</i>	Adaptación de la serie inglesa. Innovadora en el estilo mockumentary o falso documental. Los personajes advierten la presencia de la cámara.
Lost Perdidos	2004-2012	ABC	Aventura Ciencia ficción	Forma narrativa “neobarroca”. Innovadora en tratamiento temporal en TV.

Family guy Padre de familia	1999-actual	FOX	Animación Comedia	Parodia de la familia actual y de la cultura de masas norteamericana.
How I met your mother Cómo conocí a su madre	2005-2014	CBS	Sitcom	Construcción temporal vía flashback. Aborda la complejidad de las relaciones humanas en la posmodernidad. Risas enlatadas reales.
The Wire	2002-2008	HBO	Drama policiaco	Innovadora en estructura dramática y narrativa. Tratamiento profundo de los temas. Personajes redondos y complejos.
24	2001-2010	FOX	Drama acción	Construcción temporal en "tiempo real". Desarrollo "frenético" de la trama.
Criminal minds Mentes criminales	2005-actual	CBS	Procedi- miento	Estética "noir". Enlaza trabajo policial con vida privada de los personajes.
Dexter	2006-2012	Showtime	Drama	Personaje psicópata-carismático, con valores contradictorios. Humor negro. Violencia.
The Sopranos Los Soprano	1999-2007	HBO	Drama	Personajes redondos. Humor negro. Innovadora en tratamiento del tema de la mafia en EU.
Six feet under Seis pies bajo tierra	2001-2005	HBO	Comedia	Tratamiento innovador del tema de la muerte. Comedia familiar de humor negro.

2010-

Título original	Transmisión	Cadena	Género	Aportación a la ficción
-----------------	-------------	--------	--------	-------------------------

Título en México				televisiva
The walking dead	2010-actual	AMC	Thriller Drama	Innovadora en tratamiento de tema y diseño de producción. Violencia
House of cards	2013-2018	Netflix	Drama politico	Basada en original homónima de la BBC. Banaliza política en EU. El personaje es narrador explícito. Se dirige al espectador.
True detective	2014-actual	HBO	Policiaca	Temporadas unitarias (antología). Construcción temporal no lineal.
The big bang theory	2007-2019	CBS	<i>Sitcom</i>	Innovadora en personajes usualmente estereotipados y en el tratamiento de temas científicos. Amplia intertextualidad
Sherlock	2010-actual	BBC	Procedi- miento	Construcción temporal compleja. Amplias referencias literarias e intertextuales.
Modern family	2009-actual	ABC	Comedia familiar	Aborda familia poco tradicional. Innovadora en tratamiento del tema. Los personajes son narradores explícitos.
Boardwalk empire	2010-2014	HBO	Policiaca	Retoma temática de contrabando y mafia. Ambientación histórica.
Madmen	2007-2015	AMC	Drama	Diseño y ambientación históricas. Construcción de personajes complejos.
Breaking Bad	2008-2013	AMC	Drama	Innovadora en diseño de arcos dramáticos y tratamiento del tema.
Game of thrones	2011-2019	HBO	Drama épico	Estilo superproducción cinematográfica.

				Innovadora en arcos dramáticos de los personajes. Estructura dramática compleja.
Homeland	2011-	Showtime	Drama	Temática de actualidad. (Terrorismo, Irak)
Orange is the new black	2013-actual	Netflix	Comedia dramática	Temática de cárceles femeninas. Humor negro.
Downton Abbey	2010-2015	ITV	Drama familiar	Diseño y ambientación históricas.
The good wife	2009-2016	CBS	Drama Procedimiento	Articula drama legal con progresión de personajes.
Stranger things	2016	Netflix	Suspense	Revisita la cultura de los ochentas. Fenómenos paranormales.
Black mirror	2017-actualidad	Zeppotron	Ciencia ficción	Una profunda crítica a la tecnología mediática y su impacto en el ser humano. Su último capítulo, Bandersnatch es innovador al convertir al espectador en el programador de la trama.

Fuente de tablas: elaboración propia con información de IMDb, Websites de CBS, ABC, NBC y Wikipedia.

En este itinerario televisivo, y de acuerdo a estudios sobre el tema, podemos identificar giros interesantes, hitos que van marcando nuevos caminos al desarrollo de las historias y las formas narrativas.

Dado que las series nacieron en la lógica de las grandes cadenas televisivas, su objetivo respondía a la condición de congregar audiencias extensas mediante la elaboración de argumentos atractivos y asequibles para todo tipo de público, de ahí su desarrollo lineal y el tratamiento conservador de los temas, condescendiente con el espectador medio que desarrolló una confortable relación con la televisión, vista

como entretenimiento “inofensivo”, libre de confrontaciones políticas, conflictos raciales o cuestionamientos a los roles familiares.

Desde 1950, la empresa Nielsen desarrolló la metodología de medición de audiencias y los hábitos de consumo del espectador. Los resultados de estos estudios han nutrido desde entonces a la industria publicitaria, en la que se toman decisiones de inversión en uno u otro programa o cadena a partir del rating registrado.⁵⁹ De ahí la fuerte relación de los anunciantes con la definición de los programas al aire e incluso los contenidos.

Estos estudios, de acuerdo a las entrevistas del citado documental *America in Primetime*, revelaron la importancia de la segmentación del público bajo el criterio de su poder adquisitivo y su nivel cultural. El público medio de las series televisivas, durante los sesentas, no era necesariamente el de mayor calificación en estos dos criterios de ahí que las cadenas empezaran a buscar formas para atraer a un público más “rentable”.

El show de Mary Tyler Moore es una de esas “piedras de toque”: su propuesta del personaje femenino sin sujeción al estereotipo rompió con los lazos que unían este tipo de historias a la fórmula del soap-opera (o telenovela), para plantear situaciones realistas respecto a las mujeres solteras en el ámbito laboral y sus posibilidades de éxito en un mundo dominado por la lógica masculina.

El show atrajo, efectivamente, a un nuevo perfil de espectador, de mayor poder adquisitivo, lo cual compensaba que no alcanzara los puntos de rating de otras series populares.

All in the family fue otro ejemplo de cambio de rumbo. Con altos niveles de producción, como muchos de los productos audiovisuales norteamericanos, la serie presentaba el tratamiento frontal a temas controvertidos para su entrada a la pantalla chica, como la homosexualidad o la puesta en tela de juicio de la autoridad paterna.

Finalmente, en este primer grupo de series innovadoras está M*A*S*H,

⁵⁹ Fidela Navarro Rodríguez (2010). *Del ágora al rating, la investigación y medición de audiencias*. México, LXI Legislatura, Cámara de Diputados, 1 de enero, 203 pp.

adaptación de la película homónima de Robert Altman, que contribuyó a relajar la tensión que la guerra de Vietnam y anteriormente Corea causaban en el ánimo estadounidense al proponer una comedia ambientada en el frente.

En la década de 1990-1999 el mundo mediático enfrenta, además, como todos los ámbitos, el meteórico crecimiento de internet que a la larga vendría a potenciar el acceso a los productos audiovisuales desde otras plataformas y dispositivos en un fenómeno que Lipovetsky denomina la multiplicidad de pantallas⁶⁰ y del cual hablaremos en el siguiente apartado.

1.1 Cualidades de la nueva ficción televisiva.

Los años noventas, y sobre todo la primera década del siglo XXI, son testigos del desarrollo sin precedentes de la serie televisiva, aunada a un espectador demandante y educado en el consumo de historias menos elementales que la telenovela o la soap opera.

Otro aspecto importante fue el deslinde con la estructura a merced de los anunciantes que las cadenas de televisión por cable lograron desde los años 80. Al prescindir del anuncio comercial irrumpiendo en la historia, y además con un espectador no sujeto a horas de transmisión sino a su propia demanda, gracias a las posibilidades del consumo en línea o en soportes digitales como el DVD, las televisoras encontraron un campo fértil para la producción de ficciones televisivas que abrevan modelos del cine moderno y contemporáneo pero que han logrado establecer sus propios principios tanto narrativos como formales.

Presenciamos así una suerte de boom de la serie de televisión que ha ido *in crescendo* en las últimas décadas. Su aceptación es cada vez mayor y constituyen, hoy por hoy, la forma más acabada de la ficción.⁶¹

Como puede verse en los cuadros sintéticos de las series de mayor popularidad, son innumerables las producciones que hoy ocupan muchas horas de

⁶⁰ Lipovetsky y Serroy, *op. cit.*

⁶¹ Tubau, *op. cit.*

visionado de los espectadores. Algunas siguen la línea de explorar nuevas y audaces formas narrativas y otras se ciñen a los cánones del éxito logrado por programas antecesores, pero lo cierto es que, en términos generales, podemos encontrar comunes denominadores que definen a la nueva generación de las series. A continuación los explicamos brevemente:

1.3.1 Una industria exitosa

Un primer punto importante es que han logrado conjuntar una visión artística o una expresión personal con el éxito económico demandado por la industria como condición para salir y permanecer al aire. Los dos mundos parecían irreconciliables aun cuando es un hecho que la televisión norteamericana ha promovido siempre estándares de calidad para *broadcasting* mundial, pero esto no necesariamente significa que los productos tengan valores estéticos o recursos expresivos más allá de una cámara elocuente, clara y siempre descriptiva de la escena, por mencionar solo un elemento - el lenguaje visual - que se ha visto trastocado en esta nueva generación de series.

Tanto las cadenas de paga como las de señal abierta han encontrado la manera de atender a la voracidad de ficción propia de las sociedades actuales, equilibrando modelos de negocio con historias innovadoras. Son muchos los factores que intervienen para que este binomio resulte exitoso: la evolución del perfil del espectador, asunto del siguiente capítulo; las posibilidades de las plataformas para visionado *on line* como Netflix o Amazon Prime; el éxodo de escritores y realizadores de cine a la producción televisiva; la programación de alta calidad de cadenas de cable como HBO, o las condiciones urbanas actuales que pueden desalentar la asistencia a las salas de cine de un público que ha ido migrando a las series por la facilidad de acceso propia de la multiplicidad de pantallas a las que se tiene acceso.

Con los cambios sucedidos en las últimas décadas, se ha producido una

alteración radical de los modelos de negocio de la televisión y por lo tanto se ha desarrollado un nuevo concepto de ese éxito industrial que garantiza, que, primero, una serie sea renovada para una primera temporada completa tras la orden inicial de trece capítulos hasta completar los episodios suficientes (tradicionalmente cien para las series de las networks aunque menos para el cable) que garanticen su rentabilidad futura a través de la sindicación y las ventas internacionales.⁶²

La prosperidad de la industria de las series no se entiende sin explorar la transformación del propio modelo televisivo que fue configurando sus nuevos paradigmas, desplazando ciertos conceptos cinematográficos hacia su propio ecosistema. Las condiciones internas de producción sugieren la enorme importancia que han adquirido los *showrunners*, cuyo papel consiste en el tutelaje total de la serie imprimiendo en ella tanto el valor de producción como el sello de autoría.⁶³

El papel actual de los *showrunners* es una combinación de productor-guionista que desde la década de los 90 designa a quien es responsable último de la serie.⁶⁴

Las decisiones de la dirección de la historia, el casting o el diseño sonoro de una serie pasa ahora por la oficina del *showrunner* que ha superado la vieja consigna de “en televisión, el escritor es el rey”.⁶⁵

Así como en la cumbre de la autoría cinematográfica encontramos a una pléyade de directores, nombres como David Chase (Los Soprano), Alan Ball (Six feet under, True Blood); J. J. Abrahams (Lost, Fringe); Matthew Weiner (Madmen), Vince Gilligan (Breaking bad); Robert y Michelle King (The good wife); Shonda Rhimes de Scandal y Anatomía de Grey y otros, han proveído a la ficción no solo de los personajes emblemáticos de esta nueva generación de series sino un catálogo de nuevas fórmulas de cómo hacerlas exitosas.

Ahora bien, para ganar dinero en el mercado del audiovisual es necesario

⁶² Cascajosa Virino (2015). *La cultura de las series*, op. cit.

⁶³ La autoría en el medio audiovisual por excelencia es adjudicada al director a partir del concepto de “cine de autor” promovido por la nueva ola francesa, considerando a la película como una obra proveniente de la visión personal de un autor que plasma su impronta narrativa y estética a través de la dirección.

⁶⁴ Cascajosa Virino (2016). “El ascenso de los showrunners”, en *Index. Comunicación*, vol. 6, núm. 2, pp. 23-40

⁶⁵ Brett Martin (2014). *Difficult men*. Nueva York, Penguin Books.

lograr un volumen de consumo considerable. La oferta, empero, crece cada año. En 2015, se estrenaron más de 1,500 programas en Estados Unidos según lo expresado por John Landgraf, presidente de de FX Network.⁶⁶ Mantener este ritmo implica la existencia de una gran audiencia. La competencia se antoja despiadada pues si bien existe el fenómeno del *binge watching* y el boom de las series en el espectro del entretenimiento, es un hecho que un ciudadano medio no puede acceder a la oferta creciente de series, cuyas propuestas exploran nuevas fórmulas o recuperan algunas ya probadas.

Quizás sea necesario seguirle la pista al modelo HBO, cuya producción tiene un alto sentido de innovación. Cascajosa menciona la siguiente fórmula, citando a De Fino:

[...] la innovación en la distribución de la ficción televisiva (suscripción, satélite, emisión múltiple), la expansión de lo considerado como contenido “aceptable” (sexo, violencia, obscenidades), su transformación de géneros convencionales (crimen, western, comedia), sus estrategias de marca y su fomento de la creatividad en un medio famoso por su aversión al riesgo.⁶⁷

1.3.2 La potencia de los personajes

Otra cualidad de las series es su posibilidad de desarrollar personajes de gran complejidad gracias a la trayectoria dramática que corre a lo largo de varias temporadas, lo que Jason Mitttel define como “complejidad narrativa”:

En su nivel más básico, la complejidad narrativa redefine formas episódicas bajo la influencia de la narración en serie –sin que esto implique una fusión completa de formas episódicas y en serie, sino un equilibrio entre ambas. Rechazando la necesidad de cerrar la trama de cada episodio, lo que tipifica la forma episódica convencional, la complejidad narrativa pone en primer plano historias en curso a través de una gama de géneros.⁶⁸

La estructura narrativa compleja no es estable, es decir, si en la serialidad

⁶⁶ John Landgraf, de FX. Citado por Mikel Lejarza. El periódico. ocio y cultura. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/era-del-peak-5623104>

⁶⁷ Cascajosa Virino. 2015. *La cultura de las series*, op. cit.

⁶⁸ Jason Mitttel (2015). *Complex TV*, op. cit., p. 18.

“canónica” el público espera la reposición de la estabilidad al final del episodio, las formas narrativas actuales plantean los arcos dramáticos de los personajes más a largo plazo y con múltiples giros argumentales, por lo que el enganche con la historia tiene más que ver con el seguimiento de intrincados caminos narrativos, poco previsibles y cargados de ambivalencias.

Las series clásicas unitarias explotaron la fórmula del personaje con rasgos distintivos muy claros que podía enfrentar un problema cada episodio, desarrollar un arco dramático determinado por el principio de acción-reacción y llegar al cierre de manera exitosa. Una vez superado el conflicto, el personaje se encontraba listo para el siguiente capítulo que partía de un nuevo problema.

Esta fórmula resultó obsoleta y poco adecuada para quienes pretendieron desarrollar historias de largo alcance, articulando líneas argumentales de un episodio a otro, de una temporada a otra, lo cual permite que el personaje transite por un número indeterminado de situaciones que pondrán a prueba su inteligencia, su voluntad o su solidez moral. El personaje en este nuevo paradigma se aleja del estereotipo y por tanto de la acción previsible. El espectador puede experimentar sentimientos encontrados ante un personaje que cambia de opinión, duda, realiza acciones erráticas o incluso cambia radicalmente de postura ante la vida.

Estos cambios no pueden suceder en una historia cerrada y concluyente, como una película. Se requiere de un número considerable de capítulos para que los cambios del personaje se justifiquen a la luz de los acontecimientos narrados. Esta trayectoria ha permitido el establecimiento de una nueva tipología de los personajes, como el antihéroe, que demandan un pacto con el espectador sin precedentes en la historia de la televisión: el compromiso implícito de seguir una historia durante años, entrando en fuerte relación empática con el personaje.

1.3.3 La audacia de los temas

Una tercera característica de las series es la incorporación de temas polémicos o controversiales, propios de otras formas como la literatura, el cine o el teatro.

La visión conservadora de asimilar la televisión como una ventana al entretenimiento banal o libre de cuestionamientos morales, políticos o de otra índole ha quedado atrás.

Hoy, los problemas sociales, la violencia, la sexualidad, las diferencias raciales, la desigualdad social, la injusticia, el abuso de poder y la maldad justificada son, entre otros, el caldo de cultivo temático de las series, incluso en las cadenas de señal abierta. Abunda la oferta televisiva relacionada con problemas de narcotráfico, corrupción política o crimen organizado; pero aun en los géneros más tradicionales como la comedia, el drama familiar e incluso el melodrama, se han sumado a la tendencia de abordar los temas con el tono necesario para mover al espectador de su zona de confort: “Las nuevas series nos han permitido lidiar con la política, la cultura, la religión o la raza, y han logrado hacer del planeta un lugar mucho más íntimo”.⁶⁹

El desplazamiento de los contenidos sucede en paralelo con la expectativa del público, que ha pasado de ser un gran conglomerado consumidor de productos estandarizados a un sujeto que comparte gustos y posiciones con una audiencia focalizada.

La línea la marca el mercado: la competencia por ganar audiencias ha desencadenado una constante búsqueda de contenidos audaces lejanos a la disyuntiva entre el bien y el mal como eje semántico rector de las acciones de los personajes.

1.3.4 La “cinematografía” de la TV

Una cuarta característica es, como se ha mencionado ya, la incorporación del lenguaje cinematográfico y su potencial expresivo a la producción televisiva.

Aquí es necesaria la distinción entre los diversos géneros de series y sus condiciones de producción.

Las escenas desarrolladas en estudio suelen utilizar un número limitado de

⁶⁹ *America in Primetime*. Op.Cit.

tiros de cámara, tomas fijas, planos reconocibles y de fácil comprensión, es decir, un lenguaje conservador en la propuesta visual, pero con un alto valor de calidad en puesta en escena. La angulación se determina para favorecer la escena, el establecimiento de la cámara responde al registro de la acción del personaje, prioriza el contenido dramático y no necesariamente el visual, aunque es de entenderse que todos los elementos que entran en el encuadre son producto de una intencionalidad comunicativa, por eso insisto en el término alto valor de calidad.

Este manejo del lenguaje responde a los cánones del equivalente al cine clásico, transparente (las escenas transcurren con tanta naturalidad frente a los ojos del espectador, con planos tan familiares que no se percibe el corte, el manejo de cámara o, lo que en términos narratológicos se denomina huella de la enunciación) y generalmente lineal.

Las comedias de situación suelen responder a este principio: un set que a la larga será reconocido por el espectador como un espacio fílmico de mayores dimensiones a lo que se ve en el campo visual: el elevador de *The Big Bang Theory* (CBS,2007), las casas de los personajes de *Friends* (NBC,1994-2004), el departamento de Charly Harper en *Two & Half men* (CBS, 2003-2015).

En él los objetos responderán a una simbología que abona al significado de la acción, es decir, están en el campo visual cumpliendo la función indicial de proveer al personaje y su espacio de los soportes necesarios para relacionarlo con los significados sociales de los objetos.

La luz suele transmitir siempre las mismas sensaciones, no hay mucha diferenciación entre el día y la noche (calidad indispensable en la creación de atmósferas visuales), sin embargo, el diseño de iluminación logra la calidez necesaria para lograr el efecto de naturalidad del espacio, lo que aleja a las escenas de aquella iluminación televisiva plana, sin sombras, sin volumen y definitivamente falsa.

Aun cuando los encuadres en la comedia de situación y en muchas series dramáticas son conservadores, siempre atienden al valor expresivo del plano y explotan angulaciones afortunadas para lograr un efecto estético que acompaña a la intención comunicativa logrando un producto integral muy atractivo.

En esta nueva generación de series encontramos propuestas de creación de espacios sumamente efectivas, como *The West Wing*, (NBC, 1999), que desarrolla un set que reproduce precisamente aquella parte de la Casa Blanca en donde transcurrirá la acción. El set está diseñado para otorgar a la cámara la libertad suficiente para lograr el registro *talk and walk*, el personaje habla y camina y es acompañado por una cámara montada en grúa o *steady-cam* que sigue su ritmo sin cortar. La disposición de paneles y ventanas permite la resolución de planos secuencia en los que los personajes pasan de un espacio a otro sin que haya obstáculo para la cámara y el registro sonoro: un armado audiovisual imposible en la realidad y sumamente efectivo como parte del discurso.

Otro ejemplo similar es la agencia de publicidad Sterling & Cooper de *Mad Men*, diseñada como un espacio amplio, luminoso y colorido de acuerdo a la estética publicitaria de los cincuentas y los sesentas, en él, la cámara también es conservadora, pero explota los encuadres que favorecen el armado de un espacio que porta los valores de la modernidad, frente al conservadurismo y a la oscuridad asfixiante de las casas que aparecen en la serie.

En series con mayores recursos y con ritmos de producción menos frenéticos que los impuestos por los tiempos comerciales, la grabación en locaciones y exteriores ha elevado el nivel estilístico y estético de las series, además de imprimirles el realismo necesario para su total verosimilitud.

En las series más valoradas en este sentido, la explotación de tomas exteriores contextualiza la acción de manera mucho más convincente para el espectador; éste es uno de los factores que más acercan las series al lenguaje del cine. Los exteriores no sólo favorecen el armado espacial de la diégesis, sino que permiten con mayor claridad la explotación del movimiento de cámara.

Los exteriores en el desierto de *Breaking Bad*, las calles de las grandes ciudades en múltiples programas (*The Good Wife*, *Scandal*, *House of cards*), las escenas en atardeceres o amaneceres en el bosque, los suburbios, los diálogos en las calles son solo algunos ejemplos de imágenes típicamente cinematográficas que

ahora aparecen en la televisión.

Un recurso propio del manejo de la imagen cinematográfica es la manipulación de la profundidad de campo. Las variaciones del foco en el cuadro suelen ser recursos altamente estéticos y transmisores de significados. Es un elemento del lenguaje fotográfico que lo distingue del registro objetivo de la realidad.

En ese mismo sentido, la variedad de planos y angulaciones, algunos altamente complejos, imprimen al discurso audiovisual un sentido de realidad construida a partir de valores estéticos que enriquecen no solo el universo de lecturas posibles sino de sensaciones, pues estos recursos son los que convierten a las series en un producto sinestésico, cualidad atribuida al cine y que se refiere a la posibilidad de trasladar un estímulo dirigido a un sentido hacia los demás.⁷⁰

Hay otros factores que han potenciado la presencia de las series no solo en el consumo de la ficción televisiva sino en su integración al bagaje cultural de las sociedades actuales: el nuevo perfil del espectador, y las plataformas y soportes que permiten el visionado de las series, ambos puntos serán revisados a continuación.

1.3.5 El perfil de las audiencias: de la recepción a la programación

La evolución de los medios de comunicación ha sido un proceso indisoluble de sus propias audiencias. Desde los estudios en comunicación y específicamente los relacionados con la relación medios-público, el concepto de audiencia o de espectador ha variado en función de factores como su posibilidad de interlocución con el medio o con la concepción misma de los medios con respecto a sus públicos.

De inicio, se ha considerado que la atención al público mediático es importante

⁷⁰ Julienne Esquinca (2015). "Kandinsky, sinestesia y color", en *Revista Fahrenheit*. México, diciembre. Los estudios sobre sinestesia en las artes multimedia se dieron en el contexto de la psicología y la estética. Las condiciones de la proyección cinematográfica favorecen la experiencia sinestésica gracias a la relación del individuo con una pantalla de gran formato, la calidad de la imagen y el sonido y la plena disposición al estímulo que causa la oscuridad de la sala. Las series han alcanzado niveles de expresividad y calidad similares a las del cine, por lo que es posible esta experiencia en la ficción televisiva.

porque constituyen el *feedback* al medio, principalmente en lo que se refiere a la cuantificación de audiencias para la determinación de ratings.

Lo que es un hecho, es que los públicos mediáticos, es decir, aquellos que consumen televisión entendida como la señal que llega a un aparato receptor vía señal abierta, no se pueden observar directamente y no con colectividades identificables.⁷¹ Aquí presentaremos algunas características de las audiencias mediáticas y su evolución.

El estudio de los medios, en específico la radio y la televisión, los ha comparado con el teatro griego, en función de su carácter público, su objetivo de entretenimiento o educativo, la libertad del público de decidir si asiste o no, su estado como objeto de vigilancia pública y, lo que nos interesa, que causan una expectativa en el público asistente con respecto al lugar, contenido o condición de lo que se va a ver. Como el teatro griego, los medios cumplen una función social al reflejar las costumbres y las normas sociales, de ahí la importancia de conocer el impacto en el público.⁷²

Sin embargo, el desarrollo de los medios electrónicos en el siglo XX, en el seno de sociedades industriales que aglutinan poblaciones cada vez más grandes, generó públicos masivos con las siguientes características:

Es una audiencia grande y dispersa, un grupo en el que no se localizan relaciones personales y en el cual los sujetos no se conocen entre sí, son consideradas entonces mercados mediáticos, definidos geográficamente por la región que cubre el medio y por sus categorías demográficas como consumidores.

Los medios tardaron en considerar a las audiencias como personas con necesidades de contenidos, al menos de inicio, hasta las aportaciones de los estudios posteriores.

En el contexto norteamericano, los medios de comunicación fueron punta de lanza de la expansión económica y política; se esperaba de ellos la contribución al progreso, que procuraran un entretenimiento inofensivo y que, en casos específicos, funcionaran como vías de denuncia de corrupción política. No se consideraba

⁷¹ McQuail (1983). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, op. cit.

⁷² *Idem*.

funcional aquello que perturbara el orden público, de manera que la televisión tenía que mantener un perfil lo suficientemente conservador para no generar movimientos que pudieran atentar contra la cohesión social.

El funcionamiento unilateral del aparato mediático generó efectivamente públicos heterogéneos, anónimos, sin interactividad con el medio. Tales cualidades fueron adjudicadas por Herbert Blumer a la “masa”, en 1939.⁷³

La lógica industrial de la producción mediática supuso la estandarización de productos comunicativos diseñados para alcanzar grandes públicos homogeneizados a partir de mensajes y contenidos accesibles y adecuados para todo tipo de público, esto es en términos generales porque las cadenas televisivas determinan sus barras programáticas según el perfil del espectador al cual se dirigen, pero estas diferencias no fueron muy enfáticas y durante décadas la televisión podía alcanzar millones de espectadores cuya interacción con el medio era mínima.

Sin embargo, es un hecho que los mensajes están lejos de tener el efecto que en su momento postularon teorías agrupadas bajo el concepto de la bala mágica o la aguja hipodérmica.⁷⁴

Los estudios desde la sociología, la psicología y la semiótica clarificaron hechos que trascienden este paradigma, por ejemplo, que las señales no llegan necesariamente a sus receptores, o llegan a otros; que los mensajes no son comprendidos como fueron enviados o que existe ruido en los canales que no se puede procesar.

Una de las aportaciones claves para entender el comportamiento de las

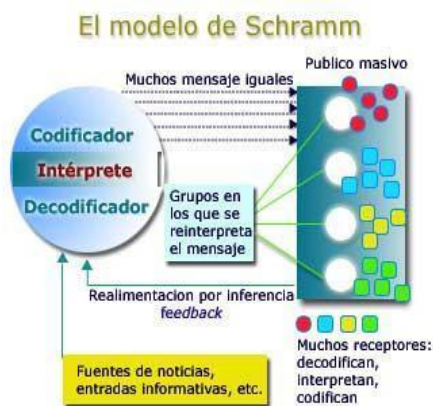
⁷³ Ya Ortega y Gasset se había referido a la masa para designar a los conglomerados de gente no especialmente cualificada que empezaban a configurarse en los inicios del Siglo XX. Cfr. José Ortega y Gasset (1999). *La rebelión de las masas*. Barcelona, S.L.U. Espasa Libros. Herbert Blumer asocia el concepto a las audiencias de la radio y la televisión con el mismo sentido que Ortega. Cfr. McQuail, *op. cit.*

⁷⁴ Harold Lasswell propuso el modelo de la aguja hipodérmica o bala mágica al referirse a los efectos de los medios de comunicación en sus estudios sobre la propaganda y persuasión en Estados Unidos, sugiriendo que los mensajes provocarían una respuesta inmediata y uniforme. El modelo fue trascendido rápidamente al incorporar todos los factores que intervienen en el proceso de la comunicación. Cfr. Armand Mattelart y Michelle Matelart (1997). *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona, Paidós.

audiencias es el modelo de Wilbur Schramm⁷⁵ al respecto de la comunicación filtrada por contactos personales. El esquema muestra la trasmisión de mensajes desde un emisor. Los mensajes son recibidos por los individuos y reinterpretados al interior de su grupo social en un proceso continuo de decodificación, interpretación, codificación.

Esto abre una perspectiva de consideración de las audiencias que obliga a tenerlas en cuenta no solo como consumidores potenciales reflejados en el rating, sino como sujetos sociales que viven en lo que Lauro Zavala denomina “comunidades interpretativas”.⁷⁶

En el caso de la ficción serializada, este fenómeno existe desde la novela por entregas, como ya se ha dicho. La potencia mediática actual y el enorme éxito de las series permite verificar las posibilidades de reinterpretación de las mismas prácticamente en cada conversación. Las series cruzan la dinámica social como un tema frecuente que permite lecturas en varias escalas y desde diferentes perspectivas. Así, el visionado de una serie se verá enriquecido no solo por la interacción directa de los individuos sino por la variedad de posibilidades que las redes otorgan para su crítica, comentarios, opiniones e incluso la conformación de comunidades de seguidores que abonan a la construcción semántica de la serie.



Fuente: www.infoamerica.org

Por último, la preocupación de la semiótica por el lenguaje y sus significados

⁷⁵ Wilbur Schramm (1971). *The process and effects of mass communication*. Illinois, University of Illinois Press.

⁷⁶ Lauro Zavala (2007). *Manual de análisis narrativo*. México, Trillas.

es importante porque enfoca el impacto de los mensajes permeado por la elaboración de significados atribuible al receptor, considerando así la polisemia del mensaje. La semiótica contextualiza los procesos de interpretación y producción de sentido en la cultura del sujeto y el contexto en el que ocurre la mediación. Así, la comunicación de los medios produce algo más que mensajes estandarizados, sino que considera a éstos como discursos significativos susceptibles a la variabilidad de la interpretación, puesto que no todos los sujetos reaccionan ante el mismo mensaje.

Las perspectiva sociales y culturales sobre las audiencias, contemplan los aspectos que las definen como sujetos sociales e individuales y que son indispensables para comprender el perfil del espectador de series: actitudes, motivaciones, acciones, construcción de significados, generación de ideas.

Tomando en cuenta estos factores, podemos hablar entonces de audiencias activas no necesariamente en su retroalimentación directa a los emisores, que son grandes empresas comunicacionales, sino la forma como los individuos integran los medios a su vida cotidiana, es decir, hay una actividad que vislumbra una recepción no pasiva de los mensajes.⁷⁷

Con el crecimiento de internet y las redes sociales se abrieron canales de comunicación tanto con el medio emisor como con otros usuarios.

La interconexión entre grupos y personas a través de las redes favorece el intercambio de información desde distintos lugares del planeta. La influencia del medio ya no se mide por el alcance geográfico de su señal sino por el nivel de conectividad de los usuarios. Las posibilidades de comunicación en comunidades virtuales son una retroalimentación a los medios mucho más tangible que la que tenían en el esquema de medios tradicionales unidireccionales: si bien era medible la influencia de la televisión a través de estudios de largo alcance, además de los realizados por el rating, ahora las *fan pages*, la inmediata respuesta en redes sociales, los blogs, y otras posibilidades de comunicación en el mundo digital representan una retroalimentación sin precedentes para los medios.

⁷⁷ Virginia Nightingale (1999)., *El estudio de las audiencias. El impacto de lo real*. Barcelona, Paidós Comunicación.

Las audiencias tienen un espacio de actividad que les da visibilidad y fuerza:

La tecnología rompió las barreras del consumo colectivo para instaurar una lógica individualizada, desregularizada, desincronizada (Yúdice, 2007), en la que cada cual consume lo que quiere, cuando quiere y donde quiere: en la habitación, en el teléfono móvil, en un dispositivo portátil; por internet, por pago, por descarga; o como parte del entretenimiento a bordo de los aviones con la posibilidad de detener, retroceder en vivo y grabar programas al aire.⁷⁸

Por otro lado, las posibilidades de visionado de series televisivas y otros contenidos audiovisuales se han incrementado y han modificado los hábitos de consumo del espectador.

El primer cambio importante en este sentido fue el advenimiento del DVD u otros soportes digitales que permitían conservar el producto. La eliminación de la fugacidad que tenían los medios electrónicos fue formando un espectador con posibilidades de desarrollar un *expertise* en materia de narrativas audiovisuales. Es un fenómeno similar a la obtención de libros que pueden ser releídos varias veces; cada lectura reporta un panorama de interpretación más amplio y abre el campo semántico del contenido a medida en que se va acumulando información que no se había registrado en el primer visionado. Lo mismo sucede con las películas y series. Esto favoreció además la posibilidad de realizar varias navegaciones por el discurso para fines académicos.⁷⁹

Pero si los soportes digitales revolucionaron nuestra forma de entrar en contacto con las series, las plataformas de visionado *on line* han generado un fenómeno sin precedentes.

Estamos viviendo una nueva democracia de los medios, en la que la decisión del público interviene no solo en la selección del contenido sino de la forma, lugar y espacio para verlo. Genaro Villamil se refiere a este fenómeno como una auténtica rebelión de las audiencias, las cuales explotan las posibilidades de regular su propio

⁷⁸ Capello, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁹ García Noblejas, *op. cit.*

consumo generando un nuevo mapa de comportamiento que ha puesto en problemas a la televisión abierta y comercial, que a través de la oferta regulaba la demanda, los contenidos, los gustos y la formación de la opinión pública.⁸⁰

En el terreno de las series, impera el modelo antológico, es decir, aquel en que la trama de un episodio va ligada con las subsiguientes. Los espectadores tienen varios caminos para el acceso al contenido, además de la espera de la transmisión al aire, que era la fórmula inicial y había marcado una serie de pautas narrativas sujetas a la lógica de la serialidad clásica.

Sin embargo, la plataforma online ofrece la posibilidad del visionado de varios capítulos, temporadas enteras incluso, en una sola sesión. El espectador ya no se ajusta a los horarios de las cadenas ni al ritmo que marcaba la transmisión espaciada.

Habíamos indicado como una especificidad del serial, desde sus más antiguas formas, la existencia de un espacio interpretativo entre un capítulo y otro. Esto se ha visto modificado y es tomado en cuenta por los productores, que han apostado a formas serializadas muy complejas a sabiendas que el público verá todos sus capítulos en poco tiempo, uno tras otro, y que el enganche con la historia y los personajes se potencia con esta nueva modalidad. El “pacto de lectura”⁸¹ es a largo plazo; la atención a los pormenores de la historia es mayor, lo que implica una recepción más consciente, crítica y comprometida por parte del espectador, similar a su relación con la literatura o el cine.

Por otro lado, el deslinde con el esquema comercial de las cadenas que dependen del rating para su subsistencia, las plataformas online pueden proponer, y lo han hecho, formas y contenidos más audaces para un nuevo espectador que no es ya el público informe de los tiempos del reinado de la televisión abierta, que

⁸⁰ Jenaro Villamil (2016). *La rebelión de las audiencias*. México, Grijalbo / Penguin Random House.

⁸¹ El contrato de lectura es un concepto desarrollado por el semiólogo argentino Eliseo Verón. Se trata de un pacto implícito entre los medios de comunicación y los destinatarios. Este acuerdo es “el lugar donde se constituye la relación de cada soporte con sus lectores”, define Verón. www.lavoz.com.ar/ciudadanos/contrato-lectura-era-digital

también ha reaccionado a este nuevo esquema, dentro de los límites que le imponen tanto las condiciones de los anunciantes como el conglomerado que conforma su público.

El nuevo espectador de series acepta y legitima el protagonismo de anti-héroes como Walter White de *Breaking Bad*, jefes de la mafia vulnerables como Tony Soprano en *Los Soprano*; personajes femeninos que adquieren rasgos tradicionalmente propios de los personajes hombres, como Viola Davis en *How to get away with murder* (ABC,2014) e incluso Olivia Pope en *Scandal*, (ABC,2012); doctores con un manejo cuestionable de los principios éticos como *House MD*. El nuevo espectador no se sorprende de la violencia explícita en las series, parecería incluso que le otorga una alta valoración al estilo de la tradición que Quentin Tarantino inauguró con *Pulp Fiction* y *Kill Bill* o la noción de estética de la violencia, tan bien explotada por Kubrick en *Naranja Mecánica*.

El término *binge-watch*, o *binge watching*,⁸² que se refiere al visionado maratónico de televisión, fue acuñado en la década de los noventa a partir de las posibilidades que el DVD ofrecía para realizar visionados maratónicos de series. En 2013, ya con la adopción de las plataformas como modalidad preferida por los espectadores, fue declarada “palabra del año” por el Oxford Dictionary, desplazando a *selfie*.⁸³ El dato puede parecer banal, pero la presencia del término en el discurso cotidiano es un indicio de la fuerza que toma como fenómeno social y comunicativo.

Mareike Jenner analiza el fenómeno como un cambio de la esencia de la propia televisión; a partir de la construcción histórica del término, establece los estados desde TVI con el advenimiento de la ficción, los estados TVII y TVIII impactados por los avances tecnológicos que van desde los soportes digitales hasta las descargas ilegales, un marcador importante de la TVIII es el desplazamiento hacia la distribución multiplataforma y las formas de contar historias, que aun con la audacia de HBO para redefinir el drama serializado como “alta cultura”, mantenían algún tipo de relación, aunque tenue, con las estrategias de programación y las

⁸² <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/binge-watch>

⁸³ Oxford Dictionary. <http://www.oed.com/>

connotaciones sociales que tradicionalmente determinan a la ficción televisiva. Netflix, sin embargo, parece indicar un abandono del medio, ha subvertido los patrones de visualización, así como las estructuras industriales y las lógicas de programación.⁸⁴

El intervalo entre un capítulo y otro ha sido abolido por el *binge watch*, lo que enfrenta al espectador a una rápida elaboración del sentido y de su propio manejo emocional en poco tiempo, esto es, que un capítulo cargado de dramatismo y que termina en un pico argumental fuerte no puede ser asimilado en el tiempo ni reinterpretado a través de la interacción con otros usuarios; tenemos ahora una suerte de espectador solitario que lleva consigo el dispositivo en el que realizará el visionado de modo que la situación espacial también es una decisión propia (pendiente nota de datos de consumo de series en plataformas vs. televisor).

Hay otro fenómeno en el comportamiento del espectador que vale la pena revisar: el movimiento de los fans que alimenta foros y páginas de internet suele ir al ritmo de la transmisión de la serie. *Lost* y *Game of Thrones* son dos grandes ejemplos de series que, si bien ya están disponibles en las plataformas, en su momento han ido regulando el visionado provocando reacciones que son compartidas a través de estas nuevas vías por un número importante de espectadores. Los mensajes en twitter al término de algún capítulo o temporada de cierta serie son muy elocuentes en este sentido. Hay una catarsis colectiva en las redes sociales cuando algo sucede en la serie que impacta al espectador.

El intercambio comunicativo ha generado otro tipo de fenómenos como el “spoiler”, es decir, avances de la acción. El spoiler aparece como una amenaza para quienes están siguiendo la serialidad al grado de que otro término ha sido acuñado en el nuevo entorno digital *spoiler alert*.⁸⁵

⁸⁴ Jenner, *op. cit.*

⁸⁵ “A description of an important plot development in a television show, film, or book which if previously known may reduce surprise or suspense for a first-time viewer or reader”. Definición de spoiler según Oxford Dictionary <https://en.oxforddictionaries.com/definition/spoiler>.

El fenómeno, a pesar de su uso cada vez más extendido, ha sido poco estudiado. Encontramos algunas aproximaciones interesantes sobre el valor del spoiler, contrariamente a la connotación negativa con la que generalmente se le asocia: “As suggested by the common phrase “spoiler alert!” many people avoid spoilers for narrative entertainment. However, recent research has found that exposure to spoilers may actually enhance enjoyment. The present study sought to replicate

El uso de dispositivos como una computadora, una tablet o incluso el teléfono celular para consumir narrativas audiovisuales facilita la interacción inmediata en los espacios que comparten los espectadores: así, la conversación va casi a la par que la transmisión, ampliando el universo narrativo e interpretativo de la serie. Esto es parte del fenómeno transmedia que ha favorecido la variedad de posibilidades de generación y consumo de contenidos.

La especificidad del *transmedia storytelling* tiene que ver con una historia que se reconstruye en múltiples relatos, no solo un producto que se vende en diferentes modalidades. Por ejemplo, la venta de muñecos de una película infantil no necesariamente interviene la historia, sino que amplía el mercado del producto, pero, ¿qué sucede cuando, utilizando esos muñecos, los niños producen sus propias historias. Lo mismo ocurre con los disfraces, la cantidad de niños vestidos de Superman, Spiderman o de las princesas de Disney, ¿amplían los arcos narrativos de los personajes?, ¿enriquecen su construcción, ¿cambian su trayectoria?

El fenómeno transmedia está articulado necesariamente con la intertextualidad de una serie. Los paratextos como trailers, portadas, posters, entran en una compleja red intertextual, abonan al significado social de la historia, le dan fuerza semántica a algunas escenas (por ejemplo las del poster publicitario que no solo muestra al personaje sino su actitud rectora durante el relato) y finalmente, acaban por ser posibilidades de resignificación de las historias que son la principal divisa de las nuevas tecnologías.

and extend those findings with a multidimensional approach to enjoyment and by examining choice of spoiled versus unspoiled narratives. Comprehension theories suggest that spoilers should improve media appreciation, whereas excitation-transfer theory suggests that spoilers harm arousal and suspense". Benjamin K. Johnson y Judith E. Rosenbaum (2015). "Consequences of Narrative Spoilers for Dimensions of Enjoyment, Appreciation, and Transportation", en *Communication Research*, vol. 42, núm. 8. Sage Journals. California, Thousand Oaks. Otra aproximación a la naturaleza y uso del spoiler la proponen Shen Guo y Naren Ramakrishan al indagar las posibles presencias del spoiler a partir de las marcas lingüísticas que aparecen las sinopsis de IMDb. Cfr. Sheng Guo y Naren Ramakrishan (2010). *Finding the Storyteller: automatic spoiler tagging using linguistic cue*. COLING '10 Proceedings of the 23rd International Conference on Computational Linguistics. Pekín, China, 23-27 de agosto, pp. 412-420.

En palabras de Carlos Scolari:

[...] el concepto de NT no está solo: conceptos como *cross-media*, plataformas múltiples (*multiple platforms*), medios híbridos (*hybrid media*), mercancía intertextual (*intertextual commodity*), mundos transmediales (*transmedial worlds*), interacciones transmediales (*transmedial interactions*), multimodalidad (*multimodality*) o intermedios (*intermedia*) forman parte de la misma galaxia semántica.⁸⁶

Tomando en cuenta además la enorme posibilidad de la manipulación de mensajes audiovisuales en diversos soportes digitales cada vez más accesibles para los *prosumers*, tenemos:

Epílogos en DVD, producidos al margen de la industria; *webisodios* que reivindicán personajes, cambian los finales o migran la historia a un género diferente; series que se continúan en cómics y viceversa; sagas que amplían la historia en el cine; reinterpretación de las historias en blogs; personajes que se expresan a través de twitter; videojuegos y juegos de rol asociados a la serie o a su universo narrativo; *mashups* y una cantidad interesante de variantes que permiten no solo la prolongación de la vida de los personajes sino la catarsis del espectador que literalmente toma en sus manos la historia y la ajusta a sus propias expectativas.

La “creciente ubicuidad del transmedia”, como la llama Scolari, nos remite no solo al fenómeno de *marketing*, a la irrefrenable capacidad de producción de contenidos o a la evidencia de una sociedad hiperconectada; lo interesante son los planteamientos diferentes a la premisa de una historia.

Si la ficción cumple una función aglutinadora de información sobre la realidad para extraer de ella la enseñanza a través del mito, las NT son reconfiguraciones de los héroes y las fábulas, adaptaciones a nuevas formas de mediación que eliminan la tradicional verticalidad de los medios para convertir al espectador en un interlocutor mucho más incisivo.

⁸⁶ Carlos Scolari (2010). *Narrativas transmedia, cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Editorial Deusto.

Hemos visto, por ejemplo, *mashups* en los que a través de la magia de la edición *Breaking Bad* aparece como una novelita rosa que sugiere el enamoramiento entre sus dos duros protagonistas o los caminantes de *The Walking Dead* invadiendo Westeria. Estos planteamientos son guiños a una realidad ficcional en la que no solo se trastocan las acciones, el ritmo o la lógica narrativa, sino los valores mismos de las historias.

El fenómeno alcanza grados cercanos a la masificación. Las páginas de las series en Facebook ostentan millones de seguidores que no solo son espectadores sino comentaristas, críticos, promotores y hasta detractores.

Los actores, irremediabilmente ligados a sus personajes, siguen interactuando desde sus cualidades como caracteres a través de blogs, redes sociales, programas de concurso o las entregas de los premios que atraen tanto como las mismas series.

La apropiación del personaje es tal que existen en la red miles de perfiles que llevan el nombre de los protagonistas; usuarios que adoptan la foto del personaje y sus formas de pensar y reaccionar ante las circunstancias.

La construcción interpretativa se nutre de los referentes del espectador, lo cual convierte a la historia expandida en un sinnúmero de experiencias simbólicas, interrelacionadas no solo con las NT de una serie sino con las de otras estructuras discursivas. Comics, libros, películas, videojuegos, series, son la materia prima para la reelaboración de productos que, consecuentemente, expanden el potencial semántico de la historia y el relato que les dieron origen:

En el primer episodio de la segunda temporada de *Haven* (SyFy, 2010-2014), los protagonistas Craig y Dave abrieron dos perfiles en Twitter (@DaveHaven y @VinceHaven) y se desafiaron entre sí a lograr más seguidores que el otro. Inmediatamente, el público se precipitó a sus cuentas de Twitter y empezó a seguir algunos intercambios de 140 caracteres entre los personajes –una práctica cada vez más recurrente que se ha denominado *twittersodios*–.⁸⁷

Así pues, el espectador ha devenido en prosumidor, género acuñado por Alvin

⁸⁷ Capello, *op. cit.*, p. 52.

Toffler⁸⁸ para definir a esta nueva modalidad de usuarios de los medios que consumen y generan contenidos. El modelo vertical ha quedado atrás para dar paso a un espectador programador, que incide o puede incidir en los contenidos y en las múltiples relecturas de las series, convirtiendo a este fenómeno comunicativo en objeto de estudio complejo.

1.3.6 Plataformas y sistemas de distribución como determinantes en los hábitos de consumo

El visionado de series, la forma como las vemos, está directamente relacionada con las condiciones de la oferta.

En sus inicios, como se mencionó anteriormente, las series dramáticas – los seriales- llegaban al consumidor en transmisiones semanales a través de la señal del televisor (abierta o de paga). Esta forma respondía en su esencia a la novela por entregas y el ritmo semanal imprimía la cadencia dramática y el espacio suficiente para la construcción de la expectativa por el siguiente capítulo.

Como se ha mencionado, el visionado de series primero en soportes digitales y después a través de las plataformas en línea ha sufrido modificaciones que van más allá de la accesibilidad plena que otorgan estas nuevas formas: la relación del producto audiovisual con el público se estrecha y esto produce la necesidad de acelerar tanto el visionado como la producción, pues el binomio ha alcanzado un ritmo vertiginoso que es más que evidente con la revisión periódica de los catálogos de plataformas como Netflix, Amazon o Hulu.

El caso del crecimiento de Netflix como principal proveedora de contenidos audiovisuales en línea en México es muy ilustrativo de este fenómeno:

Según datos proporcionados por Nielsen-IBOPE,⁸⁹ en México las personas ven al día un promedio de 4.32 hrs. de televisión; en este espectro, la penetración

⁸⁸ Octavio Islas (2010). "Internet 2.0 el territorio digital de los prosumidores", en *Estudios Culturales*, vol. 3, núm. 5, enero-junio.

⁸⁹ Datos facilitados por Nielsen-Ibope en visita académica a las instalaciones de la empresa el 3 de abril de 2017.

de la televisión abierta es todavía abrumador (98 %), mientras que la televisión de paga representa un 55 % del visionado televisivo. La composición del público televidente concentra el 34.68 % en personas de 45 años o más; el 42.24 % en personas de 30 a 44 años; 15.11 % lo conforman personas de 19 a 29 años. El público infantil, de 4 a 12 años representa el 17.43 % del espectro y finalmente, los adolescentes constituyen el grupo menos numeroso del público con un 8.54 %.

A decir de la misma fuente, y en el marco de la televisión abierta, los programas más rentables fueron los reality shows, deportes, películas, noticieros, concurso y telenovelas. En la lista de los programas que presentaron los más altos índices de rating durante 2016 se encuentran tres productos de ficción: la serie Juan Gabriel, “Hasta que te conocí”, la telenovela “Antes muerta que Lichita” y el unitario “La Rosa de Guadalupe” que forma parte de este grupo año tras año desde el inicio de sus transmisiones en 2008. Entre los más populares se encuentran también dos “narcoseries”: “La reina del Sur” y “Rosario Tijeras”.

En México aún impera la televisión abierta como proveedora de contenidos ficcionales, lo cual responde más a una situación de conectividad que a un asunto relacionado directamente con la selección de los espectadores. Si bien la cifra aumenta cada año, según datos proporcionados por la Asociación Mexicana de Internet en su 12º Estudio sobre los Hábitos de los Usuarios de Internet en México, 2016, en el país hay 65 millones de internautas,⁹⁰ datos que no están lejanos de lo publicado por la Encuesta Nacional sobre disponibilidad y uso de tecnologías de la información en los hogares, 2015, que reveló que 62.4 millones de personas utilizaban internet en el país.⁹¹

Según el informe de AMIPCI, de las siete horas diarias de conectividad en promedio que manifiesta la población, 52 % lo hace para ver películas y series en *streaming*.

Son muchas las fuentes y los indicios que apuntan a la crisis de las televisoras

⁹⁰ AMIPCI. Información con soporte en los informes de INEGI.

file:///C:/Users/mllopezg/Downloads/Estudio_Habitosdel_Usuario_2016.pdf

⁹¹ Encuesta nacional sobre disponibilidad y uso de tecnologías de información en los hogares, 2015. Boletín de prensa publicado el 14 de marzo de 2016. La encuesta es auspiciada por el IFT, la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y el INEGI.

de señal abierta por el embate de internet en las opciones del entretenimiento de la población. “Televisa y de TV Azteca ante la Bolsa Mexicana de Valores en los que ambas empresas registraron millonarias pérdidas, frente al contraste del crecimiento de compañías como Netflix, de servicio de televisión *on line*, que registra un incremento de 157 por ciento”.⁹²

Según el autor, el Instituto Federal de Comunicaciones publicó un estudio en el que se consigna una caída del 15.25 % de su nivel de rating entre 2013 y 2015, datos que, a la luz del seguimiento de lo publicado sobre ambas empresas no son halagadores en 2016 y 2017. Es bastante claro que el público de la ficción televisiva está migrando a otras opciones.

Los datos proporcionados por Ibope, indican que el 87 % de las personas de 20 a 24 años en México se conectan a internet todos los días; para el 43 %, es su principal fuente de entretenimiento.

Si confrontamos estos datos con el espectacular crecimiento de Netflix el caso resulta todavía más claro: “Netflix también superó sus propias estimaciones de crecimiento de suscriptores al ganar 7.05 millones de nuevos suscriptores en lugar de los 5.2 millones previstos”.⁹³

La expansión de Netflix es mundial: está presente en 190 países. La producción de contenidos propios la ha catapultado como el principal proveedor de películas y series. Su modelo de negocio difiere de las formas tradicionales de la televisión para obtener la retroalimentación del público y definir con ello su programación.

En sus inicios, en 1997, el modelo de Netflix consistía en la entrega a domicilio de un catálogo de más de 14,500 películas en DVD; el modelo VOD (Video on demand) permitía que la selección de los suscriptores brindara información suficiente sobre las tendencias y gustos del público.⁹⁴

⁹² Jenaro Villamil (2016). “Frente a la caída de Televisa y TV Azteca Netflix crece 157 %”, en *Forbes*, 25 de febrero de 2016. <http://www.proceso.com.mx/431533/frente-a-la-caida-de-televisa-y-tv-azteca-netflix-crece-157>

⁹³ Shelby Carpenter (2017). “Netflix rompe record con nuevos suscriptores. Reporta ganancias sólidas”, en *Forbes*, 18 de enero. Recuperado el 4 de febrero.

<https://www.forbes.com.mx/netflix-rompe-record-nuevos-suscriptores-reporta-ganancias-solidas/>

⁹⁴ Juana Camacho Otero y Theofani Xylouri (2016). *Business Model Innovation in action: the case of*

A principios del 2000, y de acuerdo a la información publicada por Netflix, el entretenimiento basado en el mercado audiovisual estaba constituido por video casero, televisión por cable y por satélite y video *on demand*.

En poco tiempo, Netflix identificó ciertas problemáticas para los consumidores, como la dificultad para llevar a cabo una selección a partir de sus preferencias ante la magnitud del catálogo; flexibilizó entonces la oferta al ofrecerla en línea. Para 2012, se definía ya como una red de televisión por internet, incursionando además en la producción de contenidos propios que eran éxitos asegurados pues su punto de partida fue el cruce de información sobre temáticas, formatos y actores con alta popularidad.

La información fue brindada por los propios usuarios a partir de su comportamiento en la página, búsquedas, visionados completos o parciales y frecuencias de visitas.⁹⁵

“Los *big data* son clave en la toma de decisiones concernientes tanto a la calidad técnica del servicio como al catálogo. Orientan sobre qué contenido ofrecer, cómo presentarlo y en qué cantidad. Ayudan, también, a tomar las mejores decisiones sobre las producciones propias (Netflix Originals)”.⁹⁶

La versatilidad de visionado de Netflix incluye no solo un amplio catálogo por una cuota fija y accesible, sino la interacción con el usuario para dar recomendaciones, recordar visionados parciales (bajo el algoritmo que da como resultado el “...seguir viendo”), las correlaciones de productos audiovisuales por género, pero también siguiendo la lógica de consumo de cada usuario, que es identificado desde inicio y que se convierte en un target perfectamente delimitado.

Netflix conoce al detalle aquello que sus clientes están viendo, lo que vieron antes, lo que vieron después, cuánto ven del programa, cuán a menudo ven un capítulo después de otro, o si abandonan el episodio después de cinco minutos; cuenta con un equipo de planificación y análisis de contenido que analiza todos estos números para tratar de

Netflix. Sustainable innovation MIND program.

⁹⁵ Eva Patricia Fernández Manzano, Elena Neira y Judith Clares Gavilán (2016). “Gestión de datos en el negocio audiovisual. Netflix como caso de estudio”, en *El Profesional de la Información*, vol. 25, núm. 4, julio-agosto.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 27.

vislumbrar un producto que se ajuste a ese tipo de audiencia.⁹⁷

Si a la expansión espectacular de esta opción agregamos la posibilidad de ver series en diferentes dispositivos, portátiles o fijos, tenemos configurado un fenómeno sin precedentes de acceso a contenidos audiovisuales digno de ser tomado en cuenta para el estudio de las series como productos ficcionales que cada vez con más fuerza penetran el imaginario social e inciden en la opinión pública de los espectadores.

Bibliografía capítulo 1

- ABC.es Nixon contra Kennedy; el día que cambió la televisión y la política ISRAEL VIANA ISRA_VIANA / MADRID, EL 05/10/2012 - 13.17h
<http://www.abc.es/20121004/elecciones-estados-unidos/abci-kennedy-nixon-debate-201210041220.html>
- Adams (2001). *The Epic of America*. Estados Unidos, Simon Publication [1933].
- Albert, Pierre y Andre Jean Tudesq (1988). *Historia de la radio y la televisión*. México, Fondo de Cultura Económica.
- AMIPCI. Información con soporte en los informes de INEGI.
file:///C:/Users/mllopezg/Downloads/Estudio_Habitosdel_Usuario_2016.pdf
- Aristóteles (1974). *El arte poética*, reimp. 1999, ed. trilingüe. Madrid, Gredos, op. cit.
- Barnow, Erik (1968). *A Tower in babel*. Nueva York, Oxford University Press.
- Bertrand, Jean Claude (1992). *Historia de la televisión en Estados Unidos, ¿qué nos puede enseñar?* Madrid, Ediciones RIALP.
- Bloom, Harold (2001). *Shakespeare, la invención de lo humano*. Barcelona, Anagrama.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- Camacho Otero, Juana y Theofani Xylouri (2016). *Business Model Innovation in action: the case of Netflix*. Sustainable innovation MIND program.
- Capello, Giancarlo (2015). *Una ficción desbordada. Narrativa y teleseries*. Lima, Perú, Fondo Editorial Universidad de Lima, junio.
- Carpenter, Shelby (2017). "Netflix rompe record con nuevos suscriptores. Reporta ganancias sólidas", en *Forbes*, 18 de enero. Recuperado el 4 de febrero.
<https://www.forbes.com.mx/netflix-rompe-record-nuevos-suscriptores-reporta->

⁹⁷ Capello, *op. cit.*, p. 54.

ganancias-solidas/

- Carrión, Jorge (2012). *Teleshakespeare*. Barcelona, Errata Natura.
- Cascajosa Virino, Concepción (2012). "La nueva edad de oro de la televisión norteamericana", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 29. Madrid, Universidad de Madrid.
- Cascajosa Virino, Concepción (2015). *La cultura de las series*. Barcelona, Ed. Laertes.
- Cascajosa Virino, Concepción (2016). "El ascenso de los showrunners", en *Index. Comunicación*, vol. 6, núm. 2, pp. 23-40
- Charlois, Adrien (2011). "De la historia de la telenovela a la telenovela histórica", en *Revista Folios*, núm. 26. Colombia, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- Cristónomo Gálvez, Raquel (2012). "Mistery box. Narrativa matrisca e hipermediática" en *J J Abrams*", en *Trípodos*, núm. 31. Barcelona.
- Doctorow, L. (2006). "La historia de la ficción", en *Página 12*. 3 de sept. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2221-2006-09-03.html>
- Encuesta nacional sobre disponibilidad y uso de tecnologías de información en los hogares, 2015. Boletín de prensa publicado el 14 de marzo de 2016. La encuesta es auspiciada por el IFT, la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y el INEGI.
- Esquinca, Julienne (2015). "Kandinsky, sinestesia y color", en *Revista Fahrenheit*. México, diciembre.
- Family in primetime. PBS, org. 2011
- Fernández Manzano, Eva Patricia, Elena Neira y Judith Clares Gavilán (2016). "Gestión de datos en el negocio audiovisual. Netflix como caso de estudio", en *El Profesional de la Información*, vol. 25, núm. 4, julio-agosto.
- Ferreras, J. I. (1972). *La novela por entregas, 1840-1900*. Madrid, Taurus Ediciones.
- Francisco Lafarga (2013). *La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII*. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, núm. 5, pp. 299-324.
- García Noblejas, Juan José (1988). *Elementos para una iconología audiovisual. Comunicación y sociedad*. Navarra, Universidad de Navarra.
- Gubern, Roman (1992). *Historia del cine*. Barcelona, Lumen, 1992; G. Sadoul, op. cit.
- Guo, Sheng y Naren Ramakrishan (2010). Finding the Storyteller: automatic spoiler tagging using linguistic cue. *COLING '10 Proceedings of the 23rd International Conference on Computational Linguistics*. Pekín, China, 23-27

de agosto, pp. 412-420.

Hauser, Arnold (1988). Historia social de la literatura y el arte, t. II. Madrid, Editorial Debate, p. 248.

Hobsbawm, Erich (1994). Historia del siglo XX. Reino Unido, Penguin Books.

Islas, Octavio (2010). "Internet 2.0 el territorio digital de los prosumidores", en Estudios Culturales, vol. 3, núm. 5, enero-junio.

Jenner, M. (2014). "Is this TV IV? On Netflix, TVIII and bingewatching", en New Media and Society, enero.

Johnson, Benjamin K. y Judith E. Rosenbaum (2015). "Consequences of Narrative Spoilers for Dimensions of Enjoyment, Appreciation, and Transportation", en Communication Research, vol. 42, núm. 8. Sage Journals. California, Thousand Oaks.

Lanzarte, Verónica y Marcelo Mottola (2005). La sombra del mundo oral en los valores de la tradición en la antigua Mesopotamia. El poema de Gilgamesh. Rosario, X Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2009). La pantalla global. Barcelona, Anagrama, p. 9.

López Vigil, José Ignacio (2013). Manual urgente para radialistas apasionados. Quito, Ecuador. Radialistas.net. El autor desgrana todos los elementos que intervienen en la producción de dramas radiofónicos.

Martin, Brett (2014). Difficult men. Nueva York, Penguin Books.

Mattelart, Armand y Michelle Matelart (1997). Historia de las teorías de la comunicación. Barcelona, Paidós.

McQuail, Denis (1983). Introducción a la teoría de la comunicación de masas. Barcelona, Paidós.

Mikel Lejarza, Mikel (2016). "La era del Peak TV", en Periódico. Ocio y cultura. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/era-del-peak-5623104>

Mittel, Jason (2015). Complex TV. Nueva York, University Press.

Navarro Rodríguez, Fidela (2010). Del ágora al rating, la investigación y medición de audiencias. México, LXI Legislatura, Cámara de Diputados, 1 de enero, 203 pp.

Nightingale, Virginia (1999)., El estudio de las audiencias. El impacto de lo real. Barcelona, Paidós Comunicación.

Oxford Dictionary. <http://www.oed.com/>

Sadoul, George (1996). Historia del cine mundial. México, Siglo XXI Editores.

- Santos Mora, Aitor (2013). "El día que Orson Welles sembró pánico con "La Guerra de los Mundos". ABC Cultura, 30 de octubre.
<http://www.abc.es/cultura/20131030/abci-aniversario-orson-welles-guerra-201310300614.html>
- Schramm, Wilbur (1971). The process and effects of mass communication. Illinois, University of Illinois Press.
- Scolari, Carlos (2010). Narrativas transmedia, cuando todos los medios cuentan. Barcelona, Editorial Deusto.
- Seco, Esperanza (1991). "La divina comedia", en Revista Didáctica, Lengua y Literatura, vol. 3. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
<http://revistas.ucm.es/edu/11300531/articulos/DIDA9191110103A.PDF>
- Swanson, Dorothy (2000). The story of Viewers for Quality Television. From Grassroots to Primetime. Nueva York, Syracuse University Press.
- Taylor, Ella (1989). Prime-time Families: Television Culture in Post-War America. Los Ángeles, University of California Press.
- Thompson, Robert J. (1997). Televisions's second Golden Age. Nueva York, Syracuse University Press.
- Tubau, Daniel (2011). El guion en el siglo XXI. Barcelona, Editorial Alba, p. 66.
- Villamil, Jenaro (2016). "Frente a la caída de Televisa y TV Azteca Netflix crece 157 %", en Forbes, 25 de febrero de 2016.
<http://www.proceso.com.mx/431533/frente-a-la-caida-de-televisa-y-tv-azteca-netflix-crece-157>
- Villamil, Jenaro (2016). La rebelión de las audiencias. México, Grijalbo / Penguin Random House.
- VVAA (1988). Historia de la literatura I. El mundo antiguo. España, Ed. Akal.
- Zavala, Lauro (2005). "Cine clásico, moderno y posmoderno", en Razón y Palabra, núm. 46.
- Zavala, Lauro (2007). Manual de análisis narrativo. México, Trillas.

Capítulo II

Modelo de análisis narratológico para series de televisión

2.1 Aspectos previos al análisis

Antes de proceder al análisis de las categorías señaladas en el esquema, es necesario contextualizar la serie con la siguiente información: tipología, género, datos de identificación, años de producción y de programación, canales de difusión.

La tipología y la clasificación en géneros no es una tarea que responda a criterios únicos o definitivos. Son herederas de la popular radionovela de los años treinta que a su vez recuperan el formato y la tradición de la novela por entregas que desde finales del siglo XIX acostumbró al público a engancharse con historias que le iban siendo contadas de manera semanal. Su historia en la televisión es larga y conocida. Generaciones enteras crecieron viendo *El zorro*, *I love Lucy*, *Bonanza* o *Perry Mason*, programas que iniciaron desde los cincuentas y que en las décadas posteriores fueron haciendo escuela y abarcando audiencias amplias.

Se reconocen, de inicio, dos tipos: la serie, cuyos capítulos son unitarios, es decir, hay resolución del problema planteado en cada episodio y el serial, cuya trama queda abierta para continuar su desarrollo en capítulos posteriores.

En estas categorías encontramos miniseries, comedias de situación, series dramáticas o antologías. No es nuestra intención trabajar con una clasificación única y cerrada, pues el fenómeno de las series se ha ido transformando y encontramos en la actualidad formas híbridas, por ejemplo, series en las que se puede resolver el asunto principal del episodio pero que dejan abiertas múltiples líneas argumentales para los siguientes. Encontramos también programas con formato de comedia de situación pero que distan mucho de quedarse en el tono de comedia y se vuelven dramáticas, o series de procedimiento de corte policiaco que heredan sus estructuras a otros géneros.

En el caso de las series, la definición de su género empieza a encontrar sentido por la temática, que necesariamente lleva al uso de ciertos elementos de reconocimiento de lo que se entiende por género.

Jaime Barroso se refiere a los géneros como “los grandes grupos en que pueden clasificarse los programas en razón de su contenido temático o del público al que están dirigidos”.⁹⁸

Otro punto importante en los aspectos generales son los datos de identificación de la serie en cuestión. Todas ellas son escritas por equipos de guionistas y muchas veces dirigidas por más de una persona. *Breaking Bad* (AMC, 2008) tuvo doce guionistas y veinte directores de capítulos.⁹⁹ Esto es un fenómeno absolutamente televisivo que pone a la vista la importancia del trabajo con formatos y estilos preconcebidos, la *biblia*, que logra la estandarización del programa, integra el diseño, el tratamiento y todos los parámetros narrativos y de producción de un programa, sin que ello demerite su calidad.

Enrique Guerrero¹⁰⁰ esclarece el punto del formato televisivo al indicar que el mercado de contenidos audiovisuales está enmarcado en una estructura global, en la que los formatos se adaptan a las particularidades de cada país.

Omar Calabrese lo llama “estética de la repetición”, como fenómeno propio de la posmodernidad: el público acepta, consume, disfruta y valora productos audiovisuales realizados con la misma forma, superando la “idealización de la unicidad de la obra que ha sido arrollada por las prácticas contemporáneas”.¹⁰¹

Además, el resto de la información de “aspectos generales” sirve para contextualizar el análisis, por ejemplo, quién la produce, quién la dirige, si es para televisión comercial, en cuyo caso su estructura atenderá a los tiempos comerciales, o para televisión restringida que tiene condiciones de producción menos acotadas.

⁹⁸ Citado por Enrique Guerrero (2010). “Development of audiovisual projects: acquisition and creation of entertainment formats”, en *Communication & Society*, vol. 23, núm. 1. Navarra, Universidad de Navarra, pp. 237-274.

⁹⁹ Alberto Nahum García Martínez (2012). *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*. Barcelona, UTECA.

¹⁰⁰ Guerrero, *op. cit.*

¹⁰¹ Omar Calabrese (1994). *La era neobarroca*. Madrid, Ed. Cátedra.

2.2 La narratología como plataforma teórica del análisis

Para Valles Calatrava, el sentido de la narrativa posee dos acepciones básicas: primero, es el género fundamental que junto con la lírica y la dramática constituyen desde la antigüedad los géneros literarios.¹⁰²

Por otro lado, es el acto de relatar, de contar una sucesión de hechos que constituye una acción natural en el hombre.

Distingue así la narrativa natural de la literaria. La relación de historias se documenta como una función lingüística básica de la comunicación humana; en ella predomina la función referencial: “La función referencial, expresada con oraciones declarativas, corresponde al manejo de la información, al asunto o tema del cual se habla”.¹⁰³ Como modalidad discursiva la narrativa natural se considera espontánea, directa y poco elaborada, aunque en su forma primigenia presenta la esencia de las narrativas posteriores, literaria o audiovisual, en la disposición cronológica de hechos sucedidos narrada a un oyente.¹⁰⁴

Pero la evolución de esta condición natural dio paso a la narrativa literaria, para cuya conceptualización es necesario el deslinde con otras formas literarias como las dramática y la poética, aunque a la dramática volveremos más adelante.

Las narraciones literarias son creaciones verbales conscientes, con una función ficcional y verosímil, más que referencial. Se reconoce al sujeto enunciador que construye una sucesión de acontecimientos ocurridos a un personaje, con la esencial construcción diegética.

Después de estas consideraciones, se presenta a continuación un breve recorrido por los hitos de la teoría literaria que nos permitirán delimitar las categorías de análisis necesarias para el abordaje de las series de televisión desde los principios narratológicos.

¹⁰² Valles Calatrava (2008). *Teoría de la narrativa*. PAIS, Nuevos Hispanismos.

¹⁰³ Susana González Reyna (2000). “Lenguaje y comunicación”, en *Sociedad y Política*, vol. 44, núm. 179. México.

¹⁰⁴ De acuerdo al texto de Valles Calatrava, Van Dijk ha conceptualizado la narrativa natural para establecer los límites de la literaria partiendo de un referente común que resulta muy útil para comprender la necesidad humana de contar historias como parte intrínseca del proceso de socialización. Cfr. Valles Calatrava, *op. cit.*

2.2.1 Poética, retórica y teoría literaria

Para desarrollar los principios y aportes de la Narratología al análisis de series de ficción televisiva, es necesario comprender las aristas y alcances semánticos del término narración, así como el desarrollo de la ciencia del texto literario.

Se entiende la narración como “los artificios, estrategias y convenciones que gobiernan la organización de un relato de ficción o real, en una secuencia”.¹⁰⁵

La teoría literaria coincide en que se trata de una sucesión de hechos que acontecen en un lapso de tiempo determinado en el que se presenta la variación o transformación de una situación planteada de inicio. Esta condición de la narración está presente en los estudios posteriores a Aristóteles que van desde el estructuralismo francés, el formalismo ruso y la narratología. Antonio Garrido,¹⁰⁶ en su obra *El texto narrativo*, cita lo siguiente: “Para Todorov –y ésta es una constante en la mayoría de los narratólogos franceses, cuya fuente remota es una vez más la *Poética* aristotélica– lo específico de la narración es que implica una transformación radical de la situación inicial (frente a la simple sucesión o yuxtaposición de elementos, propia de la descripción)”.

Se desprende entonces una acción narrativa como una cadena coherente de acontecimientos, causales, con una significación unitaria y que transcurre en un tiempo determinado; esa es una de las cualidades que la hacen diferir del devenir cotidiano, de la realidad. Una narración (aún con la concesión de llamarla historia o relato) tiene un principio y un final y esto está subsumido en el concepto global de temporalidad narrativa.

En la *Poética*, Aristóteles acepta el hecho de contar una historia, una fábula,

¹⁰⁵ O’Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery (1995). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires, Amorrortu, p. 237.

¹⁰⁶ Antonio Garrido Domínguez (1966). *El texto narrativo*. Madrid, Ed. Síntesis.

no solo como el relato propiamente dicho en el que un sujeto cuenta una sucesión de hechos reales o ficticios (de la condición de la ficción hablaremos más adelante), sino como el drama, de forma que el texto narrativo y el dramático comparten el principio de contar hechos y la diferencia radica en el modo específico de cada género: “[...] con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas, unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar) o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”.¹⁰⁷

Encontramos, por tanto, dos teorías con respecto al modo: la diegética como una actividad verbal, ampliamente aceptada como forma legítima de narración y la mimética como representación o mostración. Veamos el segundo modo: la capacidad mimética del ser humano.

Para la psicología, la narración es una condición ontológica del ser humano y la vida social, es decir, una categoría fundamental del ser. Es y ha sido un método de conocimiento y por tanto de evolución de la cultura de los grupos humanos. Los relatos, las historias (aquí utilizadas como sinónimos, aunque más adelante veremos cómo la Narratología las identifica como cosas diferentes) son recursos culturales que han contribuido, por un lado, a dar sentido a la vida y por otro a construir la identidad de las personas.

Valles Calatrava parte de la distinción realizada por Van Dijk sobre los procesos discursivos entre los cuales se identifica una narrativa natural, como base de la relación interpersonal y con una función referencial y realista, y su evolución a la narrativa literaria, cuyo modo es ficcional y su función es ficcional y verosímil.¹⁰⁸

Denzin¹⁰⁹ proclama el advenimiento del “giro narrativo”, es decir, que para él el mundo de cada persona (entendido aquí como cosmogonía, una manera de comprender la realidad) se relaciona o deriva de una representación narrativa o de un relato. En este caso, el término giro narrativo está referido a las ciencias del

¹⁰⁷ Aristóteles (1974). *El arte poética*. Madrid, Gredos, 1448, 20.

¹⁰⁸ Valles Calatrava, *op. cit.*

¹⁰⁹ N. Denzin (2009). “Narrative’s momento”, en M. Andrews, Shelley D. Sclater, Corinne Squire y Amal Tracher, eds., *The uses of narrative. Explorations in Sociology, Psychology and Cultural Studies*. Estados Unidos, Transaction Publishers.

aprendizaje.

Para los psicólogos educativos la investigación narrativa es un recurso importante en el conocimiento de las formas de aprendizaje pues afirman que la gente estructura su experiencia a través de historias por lo que consideran a la persona un constructor natural de relatos. De acuerdo a Polkinghorne, la narración permite mostrar la existencia humana como una acción contextualizada, de ahí su validez en la investigación.¹¹⁰

En sus estudios sobre las ciencias cognitivas aplicadas al aprendizaje social, el psicólogo Michael Tomasello afirma que entre los rasgos que distinguen a los humanos de otros animales primates está la capacidad de transmisión cultural, lo cual genera el aprendizaje y en este proceso la imitación juega un papel primordial. Para el autor, aun cuando la especie humana cuenta con otras posibilidades de aprender, la imitación, la instrucción y la colaboración son formas asociadas a la intencionalidad, es decir, requieren de la interacción con un semejante sobre la base de escenas que requieren la atención conjunta.¹¹¹

El sentido mimético es ampliado en el siguiente enunciado:

“Donald en sus investigaciones neurológicas sobre los homínidos prehistóricos, propone que hace aproximadamente un millón de años se produjo un aumento de las dimensiones cerebrales de estos homínidos, obteniendo no sólo un aumento de la inteligencia, sino surgió la capacidad de imitar, logrando producir un “sentido mimético”¹¹²

Una de las primeras obras que relaciona la imitación con la narrativa es la Poética de Aristóteles, obra que constituye la primera gran reflexión sobre el relato y el género narrativo. No solamente aporta una teoría sobre la mimesis como base común a toda la actividad artística sino que en su obra aparecen nociones de

¹¹⁰ Donald Polkinghorne (2006). “Narrative configuration in qualitative analysis”, en *International Journal of Qualitative Studies in Education*, vol. 8, núm. 1, 1005, pp. 5-23. Publicado en línea el 9 de julio de 2006.

¹¹¹ Michael Tomasello (2012). “Los orígenes culturales de la cognición humana”, en *Revista CES Psicología*, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, pp. 134-137.

¹¹² Citado por Aráoz Cutipa y Raúl Alejandro (2012). “Orígenes, historia y desarrollo de la investigación narrativa”, documento de trabajo. Bolivia, Instituto de Investigaciones en Ciencias del Comportamiento, Universidad Católica Boliviana. Recuperado en línea: http://www.iicc.ucb.edu.bo/articulos/2012/Alejandro_Araoz_origenes_historia_y_desarrollo.pdf

conceptos como el argumento, como elemento fundamental en la constitución de la historia, la clasificación e acciones y la estructura del drama en actos.

Garrido Domínguez lo cita de la siguiente manera:

“Para Aristóteles, lo específico del género narrativo es la *mímesis de acciones* y, secundariamente, la *mímesis de hombres* actuantes, presentadas bajo el modo narrativo (aquel en el que el autor aparece como alguien diferente de sí mismo)”.¹¹³

En Aristóteles, la *mímesis* es esencial para representar la acción humana: “[...] la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aulética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero, se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo”.¹¹⁴

El medio de la imitación puede ser la pintura o el lenguaje. El objeto de la imitación es la acción humana y el modo es la manera como se imita.

Si Platón aplicó el concepto de *mímesis* para referirse a la pintura y la escultura, Aristóteles lo hizo para el drama, acontecimiento oficial, religioso y cívico fuertemente ligado a la vida de los ciudadanos que formaba parte del culto oficial a Dioniso y cuyo principio era la educación de la ciudadanía a través de la representación de los grandes problemas de la época ya sea en el drama –la tragedia a través del mito– o de la comedia, cuyo ingrediente principal es la risa sobre situaciones domésticas del ciudadano común, así como la fantasía.

Toda narración puede ser comprendida desde dos instancias: lo que se cuenta (la fábula, la historia) y cómo se cuenta, (el relato, el discurso).

Para Platón la *mímesis* consiste en la apariencia de las imágenes exteriores de las cosas, una copia del mundo de las ideas y por lo tanto sin mucha validez, ya que se encuentra alejado de lo verdadero, él adopta el relato como narración de historias, sin imitación presentada por personajes. Ahora bien, es necesario matizar la posición platónica con respecto a la *mímesis*:

En el Libro III de *La República*, Platón habla de los discursos que conviene o

¹¹³ Garrido, *op. cit.*

¹¹⁴ Aristóteles, *op. cit.*, 448a, 1449a-1450b.

no sean escuchados por los ciudadanos desde niños. La narración aceptaría en ese caso solo aquellas historias en las que se enaltezca el carácter bondadoso y benéfico de los dioses y en el que acciones se inspiren a los hombres de bien.

[...] si han de imitar, que empiecen desde niños a practicar con modelos dignos de ellos, imitando caracteres valerosos, sensatos, piadosos, magnánimos y otros semejantes; pero las acciones innobles no deben ni cometerlas ni emplear su habilidad en remedarlas, como tampoco ninguna otra cosa vergonzosa, no sea que empiecen por imitar y terminen por serlo en realidad. ¿No has observado que, cuando se practica durante mucho tiempo y desde la niñez, la imitación se infiltra en el cuerpo, en la voz, en el modo de ser, y transforma el carácter alterando su naturaleza?¹¹⁵

La imitación, siguiendo el diálogo desarrollado en el Libro III, resulta perniciosa si se imitan acciones reprobables tales como el insulto a los maridos, el desafío a los dioses o los llantos y lamentaciones de quienes caen en infortunios. La imitación de hombres viles, embriagados, dementes, o groseros no se puede permitir.¹¹⁶ Son personajes indignos y el narrador tendría que asumir esas cualidades de menor valor que las propias al encarnar al personaje y darle voz en su propia persona. Es por ello que determina que lo mejor sería la expulsión de los poetas del estado perfecto.

En el Libro X vuelve al tema y afirma que no se han de admitir los poetas por los estragos que causan en la mente: “Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma”.¹¹⁷

La teoría narrativa posterior ha validado las posiciones de Aristóteles con respecto a la mimesis y a partir de *La poética*, como ya se ha visto, se ha desarrollado el estudio de los modos narrativos.

Para tratar el concepto de diégesis en el Libro III, Platón establece las

¹¹⁵ Platón (2013). *La República*. Madrid, Espasa Calpe, L. VII, 395 c, 395 d.

¹¹⁶ *Ibid.*, L. VII, 395 e.

¹¹⁷ *Ibid.*, L. X, 598 c.

diferencias entre los modos narrativos. El modo diegético es la exposición o el relato en el que "...habla el propio poeta, que no intenta siquiera inducirnos a pensar que sea otro y no él quien habla".¹¹⁸

En el contexto del pensamiento griego se entiende la diégesis por oposición a la mimesis, sobre todo por la aceptación que hace Platón sobre la validez de la primera cuando se refiere a la función de los poetas.

El concepto de diégesis se ha ido modificando. Su génesis da cuenta del desarrollo narrativo de los hechos, que se presentan en una secuencia lógica y temporal por un narrador. Por su oposición a la mimesis, considerada como "mostración" en los medios audiovisuales, se considera el "mundo interior" del cuento y no la forma en que se lo cuenta.¹¹⁹ A partir de su uso en el análisis cinematográfico, en especial en los trabajos de Etienne Souriau,¹²⁰ se recurre a él para referirse al mundo ficticio en el que transcurre la historia en la pantalla. Para el formalismo ruso, la cuestión se relacionaba con el uso del lenguaje -recordemos que su objeto de estudio nodal fue el cuento- en tanto se desarrolla la narración en tercera persona.

Así que tenemos dos posibles acepciones del término: por un lado, y por su oposición a mostrar, se trata de contar una historia a partir del uso del lenguaje verbal. El otro, más moderno, es el mundo ficticio donde acontecen los eventos narrados, una suerte de universo paralelo en el que se suceden las acciones de los personajes. Volveremos al concepto en el apartado dedicado al texto audiovisual y sus elementos narrativos.

2.2.2 Ficción o no ficción: el principio de la verosimilitud

Hasta aquí hemos ofrecido una revisión general del concepto de narración y los dos principales modos narrativos: el diegético o narración verbal y el mimético o

¹¹⁸ *Ibid.*, L III, 393 a.

¹¹⁹ O'Sullivan *et al.*, *op. cit.*, p. 105.

¹²⁰ (2015). *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. Routledge, Pedward Branigan, Warren Buckland, editores, p. 34.

representación. Sin embargo, antes de continuar con la revisión de los estudios que dieron origen a la Narratología es necesario clarificar la distinción entre una narración de ficción y una que no lo es.

Volvamos a *La poética* en la que se establecen las diferencias entre el historiador y el poeta.

El historiador tiene como cometido narrar los hechos ocurridos en tanto el poeta debe consignar la trascendencia de los hechos a partir de su recreación.

De esta forma, el trabajo del historiador es producto del registro de la realidad, responde al principio de lo verdadero ya que narra hechos que sucedieron. El poeta parte de la recreación de la realidad. Su objetivo es dar a conocer la trascendencia o el trasfondo de los hechos narrados, pero parte del principio de verosimilitud, es decir, de lo posible, de lo que podría haber sucedido. La cualidad de verosímil se convierte en una condición esencial de la narrativa de ficción; es una “verdad poética” que se acepta por parte del espectador o lector como un pacto (pacto narrativo) ya que el texto propone acontecimientos que se pueden aceptar si poseen la lógica interna que los sostenga como posibles. “Es evidente, a partir de lo que se ha dicho, que relatar lo que ha sucedido no es el trabajo del poeta, sino contar lo que podría haber sucedido, lo posible según la verosimilitud o lo necesario. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en prosa o en verso [sino] en decir uno lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder”.¹²¹

La verosimilitud le da credibilidad a la obra. No debe confundirse con realismo. Una obra puede plantear personajes, escenarios y mundos totalmente fantasiosos, pero constituir una historia cuyos hechos respondan a la lógica interna del mundo creado y resulte admisible como narración.

Behiels en su obra sobre el autor y crítico teatral Mariano José de Larra, cita la *Poética* de Ignacio de Luzan, de 1739:

Una es la verdad que de hecho es o realmente ha sido, otra es la verdad que verosímilmente es o ha sido o ha podido y debido ser según las fuerzas y el curso regular de la naturaleza. La primera verdad es la que buscan los teólogos, los matemáticos y otras ciencias como la historia. La segunda especie de verdad pertenece a los poetas, a los retóricos y

¹²¹ Aristóteles, *op. cit.*, 1451b.

a veces a los historiadores. De la primera verdad se forma la ciencia, de la segunda nace la opinión; la una puede llamarse verdad necesaria, evidente o moralmente cierta [...] La otra puede llamarse verdad posible, probable o creíble que comúnmente se dice verosímil.¹²²

Para Gerard Genette y la perspectiva de la semiótica contemporánea es determinante la dimensión de los personajes para el funcionamiento de los textos narrativos, esto es, el *eikos*¹²³ de la narración, lo adecuado o conveniente, se define en el ámbito de lo humano, idea también presente en la Poética. Si lo verosímil es lo que el lector o público cree posible, partimos de una noción que otorga especial importancia al contexto cultural.

En *Figuras III*, Genette considera que las acciones verosímiles corresponden a máximas implícitas, reconocidas como verdaderas en la medida en que se adecuan a un sistema de reglas de comportamiento: “lo que mantiene y define a lo verosímil es el principio formal del respeto a la norma, o sea, la existencia de una relación de implicación entre el comportamiento particular atribuido a cierto personaje y una cierta regla general implícita y universalmente reconocida.¹²⁴

De ahí su fórmula de la verosimilitud como función + motivación, refiriéndose a la acción del personaje. La motivación para la acción es un parapeto de la arbitrariedad del relato; el personaje debe tener una razón para realizar sus acciones.

Además de la experiencia cultural y los referentes que funcionan para otorgar a la historia el status de posibilidad que la hace verosímil, está el asunto de los géneros. Hay géneros dramáticos con un alto compromiso con la verosimilitud, por ejemplo, los que pretenden un alto grado de realismo.

Todorov considera, precisamente, que las condiciones de cada género condicionan el principio de verosimilitud. Un relato hábil, que se aproxime a la impresión de verdad está sujeto a cumplir los requisitos establecidos por Genette

¹²² Lieve Behiels (1984). “El criterio de verosimilitud en la crítica literaria de Larra”, en *Revista Estudios de Literatura*, núm. 8. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 25-46.

¹²³ “*Eikos* es la forma de participio del verbo *eoika*, lo que conecta la palabra, a su vez, con *eikon* (29c2);4 el mundo es una semejanza, una verosimilitud, algo que se parece a la verdad porque la verdad es el modo en que éste está ordenado”. Jorge Cano Cuenca (2012). “Eikos -logos. Eikos Mythos”, en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 44. Bogotá, diciembre, p. 38.

¹²⁴ Gerard Genette (1994). *Figuras III*. Barcelona, Lumen, p. 46.

en cuanto a la sujeción a las reglas del comportamiento aceptadas y legitimadas en una sociedad. Esto ya se veía en la *Poética*, en la que se verifica que la comedia puede articular acciones poco verosímiles porque su función no es, necesariamente, la enseñanza sobre cómo conducirse de manera virtuosa sino hacer mofa de situaciones domésticas relacionadas con el amor o la sexualidad.

Todorov reconoce, a partir de estos criterios, cuatro formas de verosimilitud:¹²⁵

La verosimilitud genérica se debe a las condiciones ya dichas de un género, ya que éste condiciona las expectativas del lector. De los géneros más alejados del drama realista se espera una verosimilitud menos rigurosa.

La verosimilitud empírica hace alusión a la correspondencia entre el universo representado en la narración y los referentes que brinda la experiencia común. Se ajusta a las condiciones de Genette e incluye conocimientos, hechos u opiniones del lector y que proporcionan una serie de normas socialmente aceptadas.

La verosimilitud pragmática se refiere a la lógica propuesta por el propio narrador en su acto enunciativo. La forma como se narra sustenta, o no, la credibilidad de las situaciones presentadas. Esto legitima el acto narrativo y fortalece el pacto establecido con la historia contada al admitir la posibilidad de los acontecimientos presentados.

La verosimilitud diegética se sostiene a partir de la coherencia interna de la trama. En una sucesión de acontecimientos hay un poderoso principio causal y la articulación de las unidades de acción se deben a estos principios. Se entiende, entonces, como la lógica de la realidad interna del relato, independientemente de su correlatividad con la experiencia extradiegética del lector.

2.2.3 El formalismo ruso

Los primeros en abordar desde una perspectiva rigurosa los problemas que plantea la idiosincrasia del relato fueron los formalistas rusos. Como ya se ha dicho, los estudiosos rusos recuperan toda una tradición terminológica y conceptual (que, en

¹²⁵ Tzvetan Todorov *et al.* (1972). *Lo verosímil*. Buenos Aires, Ed. Nueva Imagen.

última instancia, se remonta a Aristóteles), aprovechan las aportaciones de los investigadores del folclore de su país y proponen un modelo de análisis orientado preferentemente hacia la forma del relato. El corpus aportado por el formalismo y los análisis del estructuralismo y la semiótica sobre la prosa de ficción ha alcanzado ya una densidad pertinente como para poder conformar la disciplina particular que constituye la narratología.

Los formalistas se interesaron por los problemas de la composición del relato literario en las primeras décadas del siglo XX, en plena explosión de las vanguardias artísticas y el advenimiento de dos formas literarias que habrían de revolucionar las formas narrativas: el verso libre y la nueva novela introspectiva de Proust, Joyce y Kafka. Si bien sus estudios se enfocaron preferentemente en la estructura del cuento fantástico de su propia cultura, esto se hizo a la luz de un universo narrativo más vasto y profundo.

Su concepto nuclear fue el motivo, que abordaremos en las siguientes líneas, así como una serie de términos que nos remiten irremediablemente a la *Poética* pero que en algunos casos el propio devenir narrativo ha obligado a reconsiderar: héroe, peripecia, fábula, etc.

La concepción estructuralista del formalismo es clara. Siguiendo a Aristóteles, consideraron como objeto de estudio el ensamblaje de los materiales de la fábula (concatenación de acciones), cuyos criterios rectores son la verosimilitud, la causalidad y el decoro (consideran al decoro como el factor que ha de permear todo el proceso de construcción del relato). “[...] Exige no solo una distribución compensada del material, sino que afecta incluso a cuestiones técnicas”. Así, el decoro interviene de manera activa como rector del proceso que bien describe Aristóteles en *La retórica: inventio, dispositio y elocutio*.¹²⁶

En la obra aristotélica, la *inventio* se considera la génesis de las ideas: la *dispositio* la forma como de manera conceptual se organiza el discurso y la *elocutio* es el acto de la enunciación, que utiliza además los recursos de la llamada posteriormente paralingüística y que otorga la carga emocional al discurso.

¹²⁶ Garrido, *op. cit.*

El formalismo ruso rehuyó el enfoque psicológico, filosófico o sociológico que había regido la crítica literaria y colocaron la obra en sí misma como centro de sus investigaciones, lo cual tenía que partir desde la construcción de la obra como objeto de estudio, sin atender necesariamente a los procesos de interpretación o al fenómeno de recepción.¹²⁷

Tinianov, citado por Todorov, esboza una síntesis de las ideas que darán frutos en los años siguientes, como la distinción entre forma y función del signo literario.

Entre los hallazgos de Tinianov y sus aportaciones, está el postulado de que las narraciones están hechas de la misma manera y que sirven de marco a otras, es decir, la narración se vuelve un fin en sí mismo, más allá del contenido de la fábula. Aparecen entonces el concepto de encuadre y el de enhebrado. El encuadre es una situación inicial que da contexto a los personajes y sus acciones y el enhebrado serán la forma de articulación de los elementos narrativos. Por ejemplo, el inicio de un viaje es motivación que genera unos de los enhebrados más frecuentes. El personaje se ve en la necesidad de dejar su estadio inicial: su casa, su familia, su lugar de origen, su situación actual, para emprender una búsqueda. Esta fórmula ha generado una variación interesante de narraciones que son construidas bajo los mismos principios.

Eichenbaum, en su *Teoría de la prosa*, citado por Todorov, distingue dos formas de relato según la función de la narración: “el relato propiamente dicho” (diégesis) y “el relato escénico” (mímesis). En el primer caso, tenemos un autor o narrador imaginario que se dirige al público y es la narración la que va dando forma a la obra. En el segundo caso, el relato escénico, es el diálogo el elemento determinante y el personaje ocupa el primer plano, no el narrador. La parte narrativa en todo caso, explica el encuentro de los personajes y sus diálogos, según las necesidades escénicas.¹²⁸

Ahora bien, si se estudia la construcción de la novela del siglo XIX se obtiene un amplio empleo de descripciones y retratos psicológicos que reflejan al relato

¹²⁷ Tzvetan Todorov (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI Editores, 233 pp.

¹²⁸ Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit., p. 147.

diegético a cargo del narrador, pero también un cúmulo de diálogos que tienen como función hacer avanzar la historia, además de caracterizar a los personajes. En este caso, el elemento fundamental de la construcción es el diálogo.

Las aportaciones de Vladimir Propp, en 1928, vienen de un riguroso método de estudio de cuentos fantásticos en los que busca el principio organizador, el patrón de medida de su composición y su estructura. Encuentra, por ejemplo, que el envío o la partida ligada a la búsqueda son una constante. El personaje que envía, el que parte o la motivación de la búsqueda son variables. La estructura está dada, las funciones de los personajes pueden aislarse de manera independiente a su caracterización.

En su *Morfología del cuento*, Propp¹²⁹ ve la necesidad de establecer primero los principios generales del cuento: el medio y la situación en la que fue creado, es decir, el origen. A esto le llama forma fundamental. Consigna entonces una serie de cuentos ligados a la religión. El número de obras analizadas le permite utilizar el método deductivo para identificar las frecuencias y entonces establecer los principios, tales como los tipos de transformaciones o modificaciones de las funciones iniciales.¹³⁰

Propp justifica su método partiendo de la analogía de la morfología en botánica, que es el estudio de las partes que constituyen una planta y las relaciones entre sí para comprender la estructura de la planta.

Lleva esta lógica al estudio de la narración confiando en que se pueden estudiar desde el punto de vista de su composición, su origen, pero también desde los procesos y transformaciones a los que están sometidos.

Postula que las funciones de los personajes son fundamentales y por ello es lo primero que debemos aislar. Entiende por función “[...] la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. Los elementos constantes, permanentes, del cuento, son las funciones de los personajes y sea cual sea la manera en que cumplen estas funciones”.¹³¹

¹²⁹ Vladimir Propp (2011). *Morfología del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos.

¹³⁰ *Idem*.

¹³¹ *Idem*.

En cuanto a la estructura dramática, el autor encuentra que los cuentos empiezan habitualmente con la situación inicial, lo que se toma como la primera función.

La segunda función será el alejamiento de dicha situación, en la que encuentra una posibilidad de variantes muy vasta pero no infinita: la llegada de la desgracia, una proposición al protagonista, una prohibición, etc.

Otra función importante son las motivaciones, es decir, los móviles que, como fines de los personajes, generan que realicen las acciones. Retomando a Genette y los principios de la verosimilitud, encontrarnos la concordancia de la motivación como motor de la acción que responde a un principio causal y que provoca el desarrollo de la trama o el devenir de la historia¹³².

Una función puede ser cubierta por cualquier tipo de personaje, pero en cada relato, a éste se atribuyen ciertas cualidades que le otorgan la “belleza o el encanto” a cada cuento: su edad, sexo, situación, apariencia, particularidades, etc. Propp llama a esto atributos del personaje.

De los trabajos de Propp parte el concepto de función que posteriormente se consagrará como pieza insustituible en el ámbito de los estudios narratológicos gracias a su aprovechamiento por parte de A. J. Greimas, Claude Bremond y Lévi-Strauss, entre otros.¹³³

Tomashevsky estudia el problema de la temática. Promulga que la obra literaria posee unidad en tanto es construida a partir de un tema alrededor del cual se organiza el proceso literario: la elección del tema y su elaboración.

Distingue el hecho de que el tema se dispone en pequeños elementos dispuestos en un orden determinado. Esta disposición puede respetar cierta cronología y por tanto el principio de causalidad, o en una sucesión que no toma en cuenta ninguna articulación causal interna.

El primer caso genera el argumento, que es propio del cuento, del poema épico o de la novela. El segundo caso se refiere a obras de carácter descriptivo.

¹³² Genette, *Figuras III*, *op. cit.*

¹³³ García Berrio (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, Editorial Planeta.

El desarrollo del argumento es la trama, que exige en consecuencia un índice temporal y uno de causalidad.

El autor define la trama como el “conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra”.¹³⁴

En sus estudios comparativos, Tomashevsky llama “motivo” a la unidad temática que encuentra en diversas obras (por ejemplo, el rapto de la novia o animales que ayudan al protagonista a alcanzar su objetivo). Clasifica a los motivos según la acción que describen y que generan el desarrollo de la trama. En este sentido, hay personajes vinculados al protagonista que originan situaciones que pueden o no modificar o hacer avanzar la historia. Un motivo será dinámico en tanto modifique una situación o estático si esto no sucede. Este principio será retomado por el modelo actancial desarrollado por Julien Greimas, que detecta las funciones de los actantes (personajes) a partir del papel que juegan en el desarrollo de la trama, atendiendo a las relaciones establecidas entre ellos.

En la historia habrá motivos dinámicos que rompan el equilibrio o la inercia de la situación inicial. El desencadenamiento de estas acciones se llamará “nudo”, y determinará la evaluación de la trama. Las variaciones que esto desencadena son llamadas peripecias, tal como lo proclamó Aristóteles en *La Poética* (peripecia, el cambio de rumbo en la suerte del héroe),¹³⁵ y a fin de cuentas originan el cambio de una situación a otra, condición que al inicio del capítulo atribuimos al concepto de narración.

Hay motivos que no se pueden omitir, denominados ligados, hay por el contrario lo que pueden eliminarse sin modificar la relación causal-temporal de los sucesos, se denominan libres. Para la fábula son importantes los motivos ligados (en la concepción actual puede considerarse a esto la anécdota), pero en la trama los motivos libres acaban por determinar la estructura de la obra. Retomaremos estos principios al revisar las unidades funcionales y los indicios propuestos por Barthes para comprender la función de los elementos de la narración.

¹³⁴ Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, *op. cit.*

¹³⁵ Aristóteles, *op. cit.*, 1452 a (25).

El grado de complejidad de los conflictos o los intereses encontrados de los personajes generarán tensión en las situaciones. Esta tensión muestra un aumento en la medida en que se acerca una peripecia o vuelco en la situación. La narración entonces echa mano de algunos mecanismos de preparación para ese vuelco. Es interesante aquí tomar en cuenta las posibles combinaciones en la forma del relato que inciden en la preparación para el cambio de situación: “el lector sabe, los personajes no saben; algunos personajes saben, los otros no; el lector comparte la ignorancia de algunos personajes; nadie sabe y la verdad se descubre por causalidad; los personajes saben, el lector no”.¹³⁶

Esta gama de posibilidades está estrechamente vinculada a la figura del narrador: si la narración es presentada objetivamente como tal, en nombre del autor que nos brinda la información (relato objetivo, diegético) o en nombre de un narrador identificado.

En el relato objetivo el autor lo sabe todo, incluyendo los pensamientos o motivaciones íntimas de los personajes; en el subjetivo, dado que seguimos la narración a través de los ojos del narrador, que puede ser un personaje, la información obtenida debe estar justificada, es decir, debemos saber cómo y cuándo el narrador obtuvo esa información.

Finalmente, y como otro elemento nodal en la construcción de la trama, tenemos las posibles inversiones temporales de la narración, que se presentan en virtud del vínculo de los motivos, es decir, la exposición de las partes de la trama puede ser dada al lector en un orden no cronológico, aunque no necesariamente falto de causalidad, puesto que al subvertir el orden el narrador se ve en la necesidad de dar a conocer al lector de manera posterior la información requerida.

Si atendemos a la construcción de los personajes, debemos entender que llevan una carga emocional (son virtuosos o malvados, en palabras del autor). Esta base moral es la que genera una actitud de simpatía o de antipatía del lector con respecto al personaje. En la construcción de la trama son necesarios los tipos positivos y negativos puesto que unos atraerán las simpatías mientras otros

¹³⁶ Todorov, *et al.*, *op. cit.*, p. 209.

causarán cierta repulsión. Todo esto exige la participación emocional del lector y su interés por la suerte de los personajes en sus respectivas peripecias.

Finalmente, y como procedimientos para armar el argumento Tomashevsky alude a la época o escuela literaria que provee de un sistema de procedimientos que le son propios: el estilo, el género, la corriente, tienen procedimientos canónicos, los que son obligatorios, y los procedimientos libres, que dependerán de la audacia del autor para transgredir los cánones de su propia tradición.

2.2.4 La narratología literaria

Sobre el relato, Gerard Genette en *Figuras III*, identifica tres conceptos distintos: primero, “[...] el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos”.¹³⁷

En un segundo sentido, se designa como relato la “[...] sucesión de acontecimientos reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc.” En este caso, se refiere al contenido narrado.

Un tercer sentido se refiere al acto mismo de narrar, que “alguien cuente algo”.

Así, el primer concepto se refiere aquí al discurso narrativo, el segundo al producto y el tercero al acto de la enunciación. Es un hecho que sin acto narrativo no hay enunciado ni tampoco contenido narrativo, aun cuando los estudios y la teoría del relato se haya preocupado más por el enunciado y su contenido y poco por la enunciación.

Siguiendo el pensamiento de Genette, se distingue el concepto de texto narrativo como resultado de la aceptación del discurso narrativo. Su estudio se enfoca entonces a las relaciones entre el discurso y los acontecimientos que relata y además con el acto de la enunciación. Para abordar esta complejidad, propone identificar la historia al contenido de lo narrado, significado en términos

¹³⁷ Genette, *op. cit.*, p. 81.

saussurianos, y relato al producto de la enunciación, es decir, el significante si se continúa con la analogía con la lingüística estructural.

Estas distinciones serán primordiales para los estudios narratológicos, cuyo objeto se define entonces como las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración.¹³⁸

Todorov, en *Análisis estructural de los relatos*, clarifica los límites del estudio de los relatos y su relación con las historias. Tal como se indicó en las líneas dedicadas al formalismo ruso, parte del cuestionamiento del hecho de aislar lo que es propiamente literario de la psicología y la historia, pues ya habíamos dicho que el formalismo se deslindó, o al menos intentó deslindarse de toda interpretación psicológica, sociológica o filosófica.¹³⁹

Para facilitar esta tarea, Todorov parte de la definición de dos nociones: sentido e interpretación.

El sentido o la función de cada uno de los elementos de una obra es una posibilidad de correlacionarse con otros elementos y por tanto con la obra en su totalidad. Así, cada elemento tendrá un sentido, o función, en aras del desarrollo de la historia. El sentido es intrínseco a la obra y responde a la intencionalidad del autor al articular los elementos para que vayan cumpliendo sus funciones.

La interpretación según Todorov, y en contraposición al sentido, es un elemento que traspasa los límites del relato para ubicarse en el sistema ideológico del crítico, del lector, cuya personalidad, época o forma de ver la vida determinarán la interpretación del relato. Cabe aquí la pregunta: ¿el sentido de los elementos impreso por el autor en la construcción del relato es el mismo que el lector interpreta?, o, tal como se lo pregunta el propio Todorov, ¿qué sentido tiene estudiar el sentido?

“Pero es una ilusión creer que la obra tiene una existencia independiente, aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes y a él se integra. Cada obra de arte entra en complejas relaciones con las obras del pasado que

¹³⁸ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁹ Tzvetan Todorov (1970). “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.

forman, según las épocas, diferentes jerarquías. El sentido de Madame Bovary es oponerte a la literatura romántica”.¹⁴⁰

Esta aseveración deja en claro que los problemas de la narratología y su abordaje de los mecanismos internos del relato no excluyen los procesos de interpretación para los que la semiótica ha otorgado un corpus de referentes importantes.

Siguiendo con la distinción entre historia y relato, recuperemos aquí otra noción de Todorov que identifica las cualidades y por tanto las diferencias entre historia y discurso. La historia evoca una realidad, una sucesión de acontecimientos y unos personajes que tienen un referente con la vida real. Una historia, sea cual fuere, puede ser referida por diferentes medios, un relato oral, un film, etc. Así, un narrador puede articular y narrar la misma historia teniendo como resultado un discurso diferente según el medio de que se trate.

En términos retóricos, y para volver una vez más a la obra aristotélica, la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*, mencionados en este mismo capítulo.

Para facilitar el abordaje de estos elementos y la delimitación del campo de estudio, Genette recurre nuevamente a Todorov que clasifica los problemas del relato en tres categorías: el tiempo, que atiende al tiempo de la historia y el tiempo del relato, lo que veremos más adelante como doble temporalidad; la del aspecto, es decir, la del narrador, que determina la forma como se percibe el relato y la del modo, es decir, la del tipo de discurso que utiliza el narrador.¹⁴¹

La primera categoría, es referida por Genette de la siguiente forma:

El relato es una secuencia dos veces temporal. Hay el tiempo de la cosa contada y el tiempo del relato, (tiempo del significado y tiempo del significante). Esta dualidad no es solo lo que hace posible todas las distorsiones temporales cuya observación en los relatos (tres años de la vida del héroe resumidos en dos frases de una novela o en dos planos de un montaje ‘frecuentativo’ del cine) constituye una trivialidad; más fundamentalmente nos invita a comprobar que una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo.¹⁴²

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹⁴¹ Tzvetan Todorov, citado por Genette, *op. cit.*

¹⁴² Genette, *op. cit.*, p. 89.

En este sentido, Paul Ricoeur relaciona la trama y la historia como un entramado de construcción progresiva de la acción. Sostiene que un acontecimiento que sucede en la temporalidad humana, es decir, que tiene sentido, no ocurre aislado de otros, sino en un entramado que incluye motivaciones, acciones de planeación y de anticipación, así como el acto o acción efectivo. La historia se configura entonces como una serie de acontecimientos interrelacionados que por una parte se ordenan de manera cronológica pero que están configurados por un principio de selección orientada hacia la finalidad significativa del todo. El concepto de doble temporalidad se presenta entonces en el devenir de los acontecimientos narrados, pero también en su principio de ordenación.¹⁴³

Con estas formas de estructuración, Ricoeur concibe la historia como un todo estructurado en una doble dimensión temporal: la dimensión episódica- el orden cronológico de los acontecimientos- y la semántica, que permite la abstracción del tema o la finalidad de la historia.

Para el estudio de la doble temporalidad de la narración, parte de la identificación de las relaciones entre el orden temporal en el que suceden los acontecimientos en la diégesis, y el orden en el que están dispuestos en el relato, analizando también las relaciones entre velocidad y frecuencia de la aparición de los hechos narrados.¹⁴⁴

Cuando el orden de transcurso de los acontecimientos es subvertido, por ejemplo, algo que se indica que sucedió tres meses antes, hay que tener en cuenta que la escena viene después en el relato, pero antes en la diégesis. Esta relación de discordancia constituye una anacronía.

La coincidencia perfecta entre el tiempo del relato y el de la historia es meramente un hecho hipotético, en opinión de Genette, pues la tradición literaria occidental tiende a la anacronía desde las primeras obras épicas.

La temporalidad de la historia, de la cosa narrada, atiende a la sintaxis elemental que concatena un acto con otro, una acción con otra o una escena con otra. Esto obedece a cierta programación temporal con atención al orden lógico y

¹⁴³ Paul Ricoeur (1981). *La función narrativa*. Cambridge University Press. 1981

¹⁴⁴ Genette, *op. cit.*, p. 91.

causal de los acontecimientos. Las anacronías en este sentido pueden deberse a variadas intenciones narrativas: la explicación del pasado de algún personaje que otorga información para justificar sus acciones en tiempo presente; algún hecho no narrado que se revisa en el pasado para contextualizar el relato primero; la narración de un recuerdo de algún personaje, etc.

Estos acontecimientos suceden en un lapso temporal determinado que da como resultado la duración, en la que podemos distinguir dos fenómenos: la crisis, es un período corto que condensa los acontecimientos y el desarrollo, en el que se expanden los acontecimientos de la historia.

Por otro lado, el propio Genette hace la distinción de la disposición cronológica, es decir, la línea temporal en la que se presentan fenómenos como la elipsis, que consiste en obviar acontecimientos cuya existencia se infiere fácilmente o se conoce de manera indirecta y el paralelismo, es decir, acontecimientos que en la historia suceden al mismo tiempo, en coincidencia temporal.

En la construcción del relato, las anacronías del orden temporal pueden ser retrospectivas, denominadas analepsis, o prospectivas, prolepsis. Las anacronías pueden orientarse hacia el pasado o hacia el futuro, dependiendo de su distancia con el presente, es decir, con el punto en el que sucede, es lo que Genette denomina alcance.

El punto de partida es lo que entenderemos por “relato primero” en el que se inserta otro relato anacrónico.

Una analepsis externa se mantiene fuera del relato primero; es un relato retrospectivo al punto de partida del relato primero. La analepsis interna sucede en la vida del personaje a partir del relato primero, suele consistir en un desplazamiento de menor alcance. La analepsis externa cumple funciones de contextualización de otorgar información extra al lector para ubicar temporal e históricamente los sucesos. Las internas suceden en el relato primero.

La prolepsis o anticipación es menos frecuente en la narrativa occidental en la que el papel del narrador es tradicionalmente ir “descubriendo” la historia a medida que la cuenta, aun con el uso del inicio in media res.¹⁴⁵

Con las analepsis, también distinguimos su uso con respecto al relato primero de manera que es posible reconocer prolepsis internas y externas, completas o parciales.

Por otro lado, y dado que consideramos que la amplitud o extensión de una anacronía es el espacio temporal que ocupa, se pueden distinguir las siguientes categorías:

Las anacronías completas son una desviación que termina en el sitio donde comenzó (se puede tratar de una estructura cíclica o de un desplazamiento temporal que en la secuencia posterior vuelve al punto cero en el relato primero).

La anacronía incompleta es parcial. Pueden ser mínimas o durativas. Además de su función en el desarrollo de la trama constituyen un aspecto relacionado con el estilo del autor. En todo caso, son formas de armar la temporalidad del relato que tienen además una estrecha relación con el ritmo.

El ritmo de un relato se construye a partir de la disposición de las unidades narrativas (segmentables en escenas, capítulos, etc.). Es decir, hay una suerte de movimiento narrativo determinado por la duración de las unidades, las elipsis y las pausas. Si hay descripción de escena, el tiempo del relato se considera paralelo al tiempo de la historia, lo que entenderemos como tiempo real; pero las descripciones de lugares, personajes o situaciones en realidad pausan el devenir del relato en términos de secuencia de acciones.

Bajo esta lógica, la velocidad de la historia es inversamente proporcional a la del relato.

2.2.5 Modos de narrar: el asunto de la focalización

Genette afirma que, con base en las concepciones de “modo” narrativo, que se puede contar algo desde tal o cual punto de vista, esto produce cambios en la

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 121.

información narrativa, el relato aporta al lector más o menos detalles, en el mismo sentido en el que el formalismo ruso postulaba las posibilidades de información que tienen los personajes, el narrador o el lector y sus posibles combinaciones.¹⁴⁶

El narrador puede “tomar distancia” de lo que cuenta, modificando la perspectiva de la narración, la cual regula la información narrativa.

No debe confundirse la visión y la voz; siguiendo a Pozuelo Yvancos,¹⁴⁷ se puede realizar la operación sencilla de preguntarse ¿quién ve? y ¿quién habla? Genette vuelve al asunto expuesto por Platón en *La República*, referente a la narración en sí, el modo diegético y a la imitación-representación, el modo mimético. Rimmon- Kenan esclarece el punto con la explicación de los niveles de focalización.

Dependiendo del agente que ve, podemos hablar de focalización externa e interna. En la posición externa, la perspectiva se encuentra fuera de la diégesis, es decir, es externa a la historia. La interna es cuando el relato se presenta desde el ángulo de visión de algún personaje, aun cuando no sea éste el narrador (una confusión frecuente en esta categoría). La focalización interna se realiza plenamente, en la literatura, con el monólogo interno.¹⁴⁸ Más adelante veremos su correlación en el discurso audiovisual.

Genette distingue el relato no focalizado, o focalización cero, la focalización externa así como la variable y la múltiple. Estas variantes corresponden a la posición de la perspectiva con respecto a la diégesis, así como a la posibilidad de cambiarla de un punto de vista a otro o lograr una suerte de polifonía con varias perspectivas. También es necesario detenernos en la relación de la focalización con la temporalidad: una prolepsis es poco verosímil en una focalización interna, a menos que se trate de una premonición o de un hecho epifánico, de ahí la necesidad de la variación en la focalización narrativa. La omniscencia de la focalización externa o focalización cero permite contar la historia desde todos los ángulos necesarios para el desarrollo lógico, causal y verosímil de la trama.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴⁷ José María Pozuelo Yvancos (1958). *La teoría del lenguaje*. Madrid, Ed. Cátedra.

¹⁴⁸ Shlomith Rimmon-Kenan (1983). *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londres, Methuen.

Siguiendo con los postulados de Rimmon-Kenan, la focalización no se refiere solamente a su componente de percepción (quién ve la historia) sino tiene un componente cognitivo que implica el grado de conocimiento, por ejemplo, de las secretas motivaciones de un personaje o de su pensamiento. Este tipo de focalización es necesariamente externo, un personaje no puede nunca saberlo todo sobre los demás, de ahí que la focalización interna es siempre restringida.

Encontramos, además, de manera lógica, que habrá también un componente emotivo en la focalización. Mientras la externa puede permanecer neutral ante los sucesos narrados, la focalización interna, dado que constituye la perspectiva de alguien dentro de la historia, es muy posible que nos haga partícipes de sus emociones.

Finalmente, encontramos una focalización ideológica, que nos muestra una determinada concepción del mundo que aflora en las unidades indiciales, concepto que será explicado más adelante.

2.2.6 Instancias narradoras

Genette desarrolla sus postulados sobre el narrador partiendo de que toda narración está hecha, a fin de cuentas, en primera persona, es decir, por un “yo”. Sin embargo, las diversas formas de narrar y de construir el discurso nos permiten la identificación de instancias narradoras diferenciadas que pueden, en un momento dado, ceder la voz unas a otras durante el relato.

El narrador es quien realiza el acto discursivo, es el sujeto de la enunciación, pero puede considerarse de diferentes modos:

El narrador homodiegético, que forma parte de la historia, el autodiegético, cuando se trata del propio protagonista y el heterodiegético, que no forma parte de la historia que cuenta, es decir, lo primero que identificamos en la instancia narradora es su posición respecto de la historia.

Las marcas que nos permiten dilucidar el status del narrador pueden

determinarse a la luz de las siguientes categorías:

- Si la narración se produce en primera, segunda o tercera persona (recordemos que estamos tratando todavía de la enunciación literaria), que configura al sujeto de la enunciación.
- La posición temporal y espacial del narrador en el momento del acto narrativo; cuál es su relación con el espacio de la ficción.
- Si es protagonista o testigo, es decir, la forma de participación del narrador en el mundo narrado.
- Si es único narrador o existen otras instancias con diferente información respecto de lo narrado. Esto genera la multiplicidad de instancias narrativas.

Mieke Bal sintetiza los puntos nodales de la Narratología en su *Teoría de la Narrativa*.¹⁴⁹

Primero, el estatuto enunciativo del narrador, su posición espacial y temporal, su grado de participación en el mundo narrado y las posibilidades de la historia contada.

Los aspectos de una historia, siguiendo a Bal, son los siguientes:

- Las secuencias de acontecimientos narrados pueden respetar o no el orden cronológico.
- Es determinante el tiempo que cada elemento ocupa en la fábula.
- Los personajes se construyen a partir de actores que se individualizan y se transforman.
- Los lugares en los que suceden los acontecimientos con también un constructo de la historia, tienen características que los distinguen de los reales.
- Existe una articulación necesaria entre los actores, acontecimientos, lugares y tiempo, pero además hay otras relaciones simbólicas entre los elementos.
- Existe un “punto de vista” seleccionado para presentar los elementos de la historia.¹⁵⁰

Quedan así estipuladas las especificidades del discurso narrativo: una

¹⁴⁹ Mieke Bal (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Ed. Cátedra.

¹⁵⁰ *Idem*.

secuencia de acontecimientos que modifican una situación inicial; una serie de peripecias ocurridas a los personajes; una historia codificada en un relato mimético o diegético. Cabe aquí la polisemia del término discurso y la validez que otorgamos al concepto de Genette.

También están definidos los modos narrativos, es decir, los procedimientos discursivos: la selección y el orden de los acontecimientos que se narran, el ritmo, la perspectiva y la construcción de la temporalidad del relato; sus componentes espaciales y las articulaciones de la acción, es decir, el armado de la trama.

Todos estos postulados de la narratología tuvieron como objeto de estudio a la literatura, forma primigenia de la narrativa, junto con la tradición oral. El desplazamiento de las categorías de la narratología a otros tipos de discurso, en este caso el audiovisual, obliga a partir de la reflexión sobre el estatuto que guardan los discursos no lingüísticos, o no literarios, y establecer las concesiones necesarias para lograr la pertinencia de un análisis narratológico aplicado a otras variantes.

2.3 El texto narrativo audiovisual

Nos vemos entonces en la necesidad de definir al discurso audiovisual o texto audiovisual. Los autores de la teoría del texto literario admiten elementos de narratividad en otras variantes de la expresión, como el signo icónico que es capaz de transmitir una acción.

Roland Barthes, en la introducción al *Análisis estructural de los relatos*, acepta la existencia de una variedad considerable de relatos:

[...] el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación.¹⁵¹

¹⁵¹ Roland Barthes (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, p. 3.

Si bien es una consideración extensa, Barthes pone énfasis en la estructura narrativa de los relatos, punto de vista que nos permite hilar las consideraciones de lo que constituye un relato audiovisual con los principios de la narratología que hemos revisado. El propio Barthes asevera la imposibilidad de analizar un relato sin referirse a un sistema implícito de unidades y reglas, aceptando, sin embargo, las posibilidades de abordaje desde disciplinas como la psicología, la historia, la filosofía o la antropología.

Barthes recupera elementos de la obra narrativa, propuestos por los formalistas rusos y los narratólogos. Así, distingue en la obra el nivel de las funciones, propuesto por Propp, el nivel de las acciones que Greimas postula en su modelo actancial, es decir, los personajes como actantes y, finalmente, el nivel de la narración, lo que Todorov reconoce como discurso. Los tres niveles están articulados entre sí para producir sentido en un discurso que utiliza su propio código.

García Landa afirma que el concepto de relato no es privativo de la narratología literaria u oral y acepta la posibilidad de concebir narratología fílmica, pictórica o de la historieta, por mencionar algunos ejemplos, en las que el concepto de relato es comparable a la narratología literaria. El autor distingue la dimensión de la acción, es decir, la secuencia de acontecimientos y su representación semiótica: el relato.¹⁵²

Otra definición de fábula en el ámbito del formalismo ruso es la de Tynianov, aplicada a la narración cinematográfica.

Una vez más es necesario detenernos en las aportaciones del formalismo ruso sobre las dimensiones discursivas del cine:

El formalismo ruso se contextualiza en un ambiente de rompimiento de paradigmas propuesto por la vanguardia artística. Al tiempo que realizan sus estudios sobre teoría narrativa en la literatura, se ven inmersos en la explosión de manifestaciones artísticas comandadas por el futurismo y a las cuales habría de sumarse en constructivismo ruso, la poesía de Vladimir Mayakovsky y sus implicaciones en el cine.

¹⁵² José Ángel García Landa (1998). *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

En 1916, y como círculo afín a los teóricos de la literatura, surge la Sociedad para el estudio del lenguaje poético. De los trabajos del grupo verá la luz un volumen llamado “Poetika Kino” (la poética del cine), cuya intención era abordar los problemas de la cine-estilística.¹⁵³

El lingüista ruso Roman Jakobson, planteaba la transposición de los recursos literarios al cine, lo que justifica el nombre de la publicación. Una de las aportaciones del grupo fue el estudio de las funciones metonímicas y metafóricas del cine, figuras existentes en el discurso literario.

Jakobson advierte sobre el método del formalismo trasladado al cine. Sostiene la existencia de la sintaxis cinematográfica, que se articula a través del montaje en un paralelismo con la estructura de la trama postulada por Tomachevsky. También postula la existencia del cine-metáfora, que define como “la realización visual de una imagen verbal. La metáfora cinematográfica es, por decirlo así, la auténtica plasmación en la pantalla de una metáfora verbal.”¹⁵⁴

El sentido de la metáfora y la metonimia en el cine, según Jakobson, reside en la confrontación de fracciones de espacio y tiempo (tomas). La metonimia es una figura retórica que acepta una cosa denominada con otro nombre; la metáfora traslada las cualidades de una cosa a otra, como “la luz de tu presencia”, por ejemplo. Se establecen asociaciones entre los elementos que pueden o no poseer coherencia argumental (recordemos que los escritos de Jakobson se inscriben en un contexto vanguardista del arte en el que se realizaron films de carácter experimental). Estas asociaciones serán el eje de la posterior teoría del montaje.

La especificidad de la narración cinematográfica tiene como mecanismo generador al montaje. Los soviéticos se avocaron al estudio de este mecanismo y, aunque sin forma muy homogénea, postularon teorías sobre las cuales se ha consolidado el estudio del discurso cinematográfico.

Lev Kulechov indagó los procesos cognitivos del espectador con respecto a una secuencia de planos para demostrar que es en la organización interna del sujeto

¹⁵³ Alfonso Puyal (2011). “El pensamiento cinematográfico de Roman Jakobson” en *Arbor Ciencia. Pensamiento y Cultura*, vol. 187-748, marzo-abril.

¹⁵⁴ Jakobson, citado por Puyal, *op. cit.*

en donde se crean los significados.

Esto guarda cierta contigüidad con algunos principios de la teoría narrativa literaria que apuntan al trabajo del lector para dar sentido a la sucesión de acontecimientos narrados.

Dziga Vertov parte de la metáfora cine-ojo (Kino-glaz) y prioriza la función de la cámara para el registro y conferencia de sentido de la realidad ante los ojos del espectador. La realidad, según Vertov, está estratificada y la cámara puede develar los mecanismos de percepción. Su aportación a la consideración narrativa del cine va en un sentido semejante a Kulechov, recupera el sentido del montaje como condición necesaria para el desarrollo narrativo.¹⁵⁵

Sergei Eisenstein fue, de la escuela soviética, el autor que más trabajos analíticos y teóricos produjo sobre el montaje y la especificidad de la narrativa cinematográfica. Su postulado parte de la idea de que la confrontación de planos (en cualquier secuencia) genera una idea nueva, es decir, el enfrentamiento de las unidades narrativas (tomas, vistas o planos, llamados así en el lenguaje audiovisual) modifican el significado del plano anterior y del subsecuente. De ahí su concepción conceptual del montaje. En el apartado de los códigos sintácticos abundaremos en los tipos de montaje propuestos por Eisenstein. Dejemos hasta aquí la importancia del montaje como equivalente a la sucesión de acontecimientos narrados para el entramado y desarrollo de la historia.

En este sentido, Valles Calatrava¹⁵⁶ apunta también hacia las formas narrativas no literarias, pero que sí comparten los principios de narratividad. Por ejemplo, apunta que el comic es una narración icónica, organizada mediante viñetas que articula contenidos diegéticos (personajes, acciones, espacios), procedimientos discursivos (tratamiento temporal, perspectiva narrativa) y opciones de composición dispuestas a través del montaje.

Estos elementos son identificables en la narrativa audiovisual cuya fuente

¹⁵⁵ George Sadoul (1996). *Historia del cine mundial*, 19 ed. México, Siglo XXI Editores.

¹⁵⁶ Valles Calatrava, *op. cit.*

primordial es la cinematográfica. El cine adquiere status de lenguaje, es decir, posee pluralidad de códigos estructurados, pero también tiene grados de narratividad, función ficcional y mimesis directa. La narrativa televisiva, como se mencionó al inicio de este trabajo, hereda los dispositivos cinematográficos para narrar historias.

2.3.1 Categorías de análisis en el relato audiovisual

Quien con más profundidad y acuciosidad ha estudiado el status narrativo y semiótico del cine es Christian Metz.

En sus *Ensayos sobre la significación del cine*, Metz propone de inicio que el cine se convierte en discurso al organizarse a sí mismo como narración. Postula la existencia del lenguaje fílmico al encontrar el significado subsumido en el pase de una imagen a otra, asunto que veremos con más profundidad en el siguiente punto referente al lenguaje audiovisual.

Para Metz el cine se convierte en discurso al organizarse a sí mismo como narración. Siguiendo a Greimas y su *Semántica estructural*, recupera la idea de que toda significación se define por la presencia de dos términos y la relación que los une.¹⁵⁷

Al pasar de una imagen a dos imágenes, el cine se convierte en lenguaje. Metz habla de la gran sintagmática, ya que, si bien resulta difícil encontrar dos planos que se parezcan entre sí, lo cierto es que la mayor parte de las películas narrativas se parecen entre ellas. La gran sintagmática busca aislar las principales figuras (ordenaciones espacio-temporales) del cine narrativo en un sentido similar a la identificación de funciones o motivos del formalismo ruso: la escena, (delimitada por un lugar, un momento, una acción particular); la secuencia, (una unidad más compleja, que se puede desarrollar en varios lugares, puede presentar elipsis y es un segmento autónomo); el sintagma alternante, o montaje paralelo, (cosas narradas que mantienen líneas de acción en una misma temporalidad); el sintagma

¹⁵⁷ Christian Metz (1964-1968). *Ensayos sobre la significación del cine*. Barcelona, Paidós, p. 44.

frecuentativo (un proceso largo resuelto a partir de vistas o planos parciales, encadenados mediante diversos mecanismos como fundidos o cortes directos); el sintagma descriptivo (las tomas de espacios que co-existen con los hechos narrados); finalmente, el plano autónomo, o plano secuencia, unidad narrativa que resuelve la escena en una sola toma¹⁵⁸.

Metz recupera el término *diégesis*, introducido a la filmología para designar al universo de la ficción. Partiendo de los postulados narratológicos, encuentra que el relato cinematográfico tiene un principio y un final, cosa que lo diferencia del mundo real y que encuentra coherencia con la descripción del relato literario. Al tener principio y final es una secuencia temporal de acontecimientos en una doble temporalidad: la de la cosa narrada y la del relato. Aquí, el tiempo de la historia pertenece a los sucesos de la diégesis y el del relato es condicionado por el montaje, pues se recurre a las elipsis, y a las anacronías descritas por Genette desplazadas a un lenguaje que utiliza recursos propios para dar sentido a las analepsis o a las prolepsis, pero con el resultado similar en la experiencia del espectador.

El relato, al igual que en literatura, es concebido como un sistema de transformaciones temporales necesariamente narrado por alguien, por un narrador o un sujeto de la enunciación, según Jakobson.

En el cine, “alguien” se encarga de mostrar la sucesión de imágenes. Aparece aquí el concepto del narrador en el cine denominado “el gran imaginador”, por Albert Laffay en la *Lógica del cine* (citado por Gaudreault y Jost) en referencia al papel de la cámara como instancia que hace presencia y muestra las acciones que constituyen la trama del relato, es decir, un mostrador de imágenes.¹⁵⁹

En el relato fílmico encontramos dos grandes *modalidades narracionales* del

¹⁵⁸ Christian Metz, “La sintagmática del cine”, en Roland Barthes *et al.* (1970), *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, p. 150.

¹⁵⁹ F. Gaudreault y Jost (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

discurso fílmico.¹⁶⁰

El *narrador objetivado* se da cuando el relato se presenta sin huella alguna de la enunciación. Las acciones de los personajes se presentan ante el espectador de manera transparente y con una fuerte objetividad. Por transparencia entendemos la naturalidad con la que se pasa de un plano al otro, de una secuencia a otra, de forma imperceptible para el espectador, lo cual imprime a los hechos narrados en la pantalla un status de realidad que permite la comprensión de la totalidad de la trama sin la necesidad de detenerse en cada elemento de la secuencia pues el corte, cuando está bien realizado, potencia la capacidad de dar sentido a la secuencia sin que el espectador tenga que detenerse cada vez que se sucede de una imagen a otra.

El *narrador focalizado* es la variación que se presenta cuando uno de los personajes del relato nos cuenta los acontecimientos, vemos lo que él ve y experimenta. Es un narrador diegético, que necesariamente transmite su perspectiva espacial, ideológica y emocional con respecto a los sucesos que narra y en los que está inmerso.

La mayor parte de los relatos cinematográficos recurren a una variedad de instancias narradoras, lo cual nos permite escuchar los pensamientos de algún personaje, pero también tener la visión omnipresente del narrador extradiegético que otorga el privilegio de presenciar los sucesos desde todas las perspectivas.

El cine “narra” y “representa”, es mimético y diegético. David Bordwell, en *La narración en el cine de ficción*, trata directamente el tema de las posibilidades narrativas del cine y para hacerlo inicia con la identificación de la visión mimética y la diegética tanto del cine como de las artes visuales y escénicas.¹⁶¹

Las teorías miméticas conciben la narración como un hecho para mostrar, dado que recurren a la representación. Priorizan por tanto el acto de la visión y con ello la perspectiva de lo que se muestra al ojo del espectador, de ahí que este elemento se convierte en el concepto central para comprender la narración. Esto era claro en la pintura y en el teatro. Con el surgimiento del cine se puede considerar

¹⁶⁰ Diego Lizarazo (2005). *La fruición fílmica*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.

¹⁶¹ David Bordwell (1986). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

la existencia de ojo-cámara que sería el equivalente al novelista, es decir, la cámara puede compararse como la posición del narrador, lo que coloca al cine como una narración prospectivista.

Si la tradición mimética indica que la narración equivale a mostrar y el receptor realiza la acción perceptiva, es un hecho también que la mostración no requiere respetar la verosimilitud geométrica de la realidad representada. Hay ángulos de visión en la pintura y planos en el cine imposibles de ser registrados por el ojo humano.

Es por ello que el significado narrativo del cine se trasmite a través de un “espectáculo idealizado”.¹⁶²

Así, el filme narrativo representa los acontecimientos de la historia a partir de un testigo imaginario. La cámara se convierte en los ojos de un observador atento, idealizado, que encuadra el plano de cierta manera, se concentra en detalles significativos y orienta la comprensión de la historia por parte del espectador. En tanto la variación de planos no es percibida por el espectador, como ya se dijo, la trama fluye ante sus ojos de manera continua, lo que en algún sentido cancela la posibilidad de reflexión sobre la identidad del narrador y sobre las consecuencias del emplazamiento de la cámara o la propuesta narrativa del montaje.

Por otro lado, las teorías diegéticas de la narración en el filme se derivan de la analogía que autores como Roland Barthes intentaron hacer entre sistemas de signos lingüísticos y no lingüísticos.

Si la esencia de la narración diegética radica en el uso del lenguaje por parte del sujeto de la enunciación, en el cine la analogía se ve forzada a darle voz a los recursos fílmicos más allá de la mostración o representación de las acciones.

Si bien los formalistas rusos exploraron estas analogías, sus hallazgos se orientaron a las cualidades poéticas del cine, pero no llegaron a definir ningún paralelismo entre sistemas de signos.

En estudios posteriores al formalismo, se determinó que si bien el personaje realiza acciones y habla (imita), el discurso viene siempre estructurado por el

¹⁶² *Idem.*

entramado de elementos visuales y sonoros que, si bien no hacen explícito al sujeto de la enunciación, sí constituyen un vehículo de significaciones más allá de la acción, sobre todo si tomamos en cuenta la autonomía de la cámara con respecto a la acción. Este punto será desarrollado en el apartado dedicado a las cualidades específicas del lenguaje audiovisual o fílmico.

2.3.2 La estructura dramática

Desde la narratología se aborda también el asunto de las estructuras. Si el texto narrativo audiovisual cuenta una historia es porque se trata de un conjunto estructurado de elementos significantes, una articulación de imágenes y sonidos portadores de significación que se montan en un entramado previamente establecido.

Identificaremos dos tipos de estructuras: la dramática, referida al devenir de las acciones, y la narrativa, que es la forma de organización de los elementos de la estructura dramática en la secuencia cronológica del relato.

En el plano de la estructura dramática, es de esperar que en un relato audiovisual las acciones se sucedan por el principio de causa-efecto, es decir, que todo lo que pasa tiene una justificación. Este principio da origen a la forma clásica de estructurar el discurso, un modo de representación que invariablemente es narrado por un narrador omnipresente y que transcurre de forma “transparente” para el espectador, esto es, que no hay huella de la enunciación y el devenir de la acción es cronológico. Pero esto es solo un ejemplo de cómo se estructura una historia, atendamos pues a la lógica que subyace en los distintos tipos de entramados utilizados en la narrativa audiovisual.

La estructura dramática fue de inicio estudiada y postulada en la *Poética*: toda historia tiene un principio, un desarrollo y un final. La mayor parte de los estudios sobre estructura dramática coinciden en el establecimiento de tres momentos:

planteamiento, nudo y desenlace, aunque las sutilezas de la clasificación pueden darnos mayor número de elementos a considerar.

El desarrollo posterior de los estudios sobre narrativa, y tomando como válida la existencia de una gramática audiovisual,¹⁶³ podemos identificar autores más modernos las siguientes categorías de un prototipo narrativo:

- Establecimiento. Determina un lugar, sin acción, usualmente en un estado pasivo. Esto es propio de la narrativa clásica, en el discurso moderno es muy posible que el elemento de inicio sea la acción.
- Inicio de la tensión del arco narrativo como acción preparatoria.
- El punto argumental, entendido como el pico o punto más alto de la tensión narrativa.
- La liberación de la tensión. Es una derivación directa del pico del punto argumental.¹⁶⁴

La estructura dramática canónica mantiene este esquema como patrón de la sucesión de las acciones. La tensión es gradual y se va dosificando de acuerdo a lo que se espera de la participación del espectador y su manejo de la tensión emocional.

El drama entonces sucede en la articulación de tres grandes fragmentos que a su vez tienen momentos de subida de la tensión en puntos argumentales o picos; el manejo temporal es sumamente importante aquí, pues dependerá de la totalidad del tiempo del relato para establecer en qué momento se mueven los mecanismos narrativos para producir tensión dramática. Por ejemplo, una escena que queda en suspenso, la llegada inesperada de un personaje, el silencio previo a una gran confesión, un accidente o una muerte, etc.

¹⁶³ El término “gramática audiovisual” es una concesión para referirnos a las convenciones más utilizadas que han ido adquiriendo significados compartidos en mayor medida, aunque no se sujeten a una normativa estricta.

¹⁶⁴ Janina Wildfeuer y John A. Bateman (2015). *Film text analysis. New perspectives on the analysis and filmic meaning*. Routledge, Kindle edition.

El drama conclusivo se entiende cuando el problema, nudo u obstáculo del personaje es solventado, es decir, hay un final reparador o en todo caso lógico del devenir de las acciones previas; pero no en todos los casos es así aun cuando hablemos de dramas completos: existen variaciones en los finales que pueden quedar abiertos a la interpretación del espectador, a su propia elaboración o a la espera de la saga o continuación de la historia.

Un recurso narrativo de la serie es precisamente el manejo de finales abiertos y líneas argumentales indeterminadas.

Ahora bien, en un discurso audiovisual que utiliza la estructura dramática *canónica*, en cada estadio podemos esperar el devenir de ciertos acontecimientos:

El inicio nos otorga los indicios espaciales y temporales suficientes para ubicar la historia en un lugar y tiempo determinados: estos indicios pueden ser explícitos con el uso de gráficos (el cintillo de ciudad y año al inicio de la escena) o pueden estar referenciados por los elementos del cuadro: vestimenta, escenografías, tomas exteriores, objetos, etc. La forma narrativa clásica provee esta información al espectador antes de la aparición de los personajes, es decir, parte generalmente de una toma o una secuencia de establecimiento. Esta información puede ser brindada desde los créditos de entrada como en *Suits* (USA Network, 2011) o *House of cards* (Netflix, 2013).

El contexto está entonces preparado para la inserción del personaje a la escena.

Nuestra primera impresión del personaje debe ser suficientemente clara como para entender sus rasgos generales, de ahí que todos los personajes de la ficción tengan algún grado de estereotipación, como veremos en el apartado dedicado a su construcción y trayectoria. En la parte introductoria de la estructura se espera que el público identifique al personaje principal, lo ubique en un entorno, establezca las coordenadas generales de su cotidianidad y lo vea enfrentando un evento que lo saque de su inercia, es decir, el problema. Este es el momento de confrontación, a partir del cual, se espera el desencadenamiento de las acciones que irán trazando el arco dramático de los personajes.

La función del planteamiento es entonces, presentar a los personajes principales,

establecer la premisa dramática, crear la situación y disponer información sobre la historia. Si en la introducción entramos al universo diegético de la historia, el grueso de la estructura dramática lo representa el desarrollo, en el que sucede la trama principal y las subtramas.

El protagonista hace frente a obstáculos y conflictos que deben ser resueltos y superados para satisfacer su necesidad, deseo o resolver el problema.

De forma simultánea a la trama principal el resto de los personajes encuentran diferentes confrontaciones, esto es, tienen sus propias historias. La cantidad de subtramas determinará la complejidad del tejido dramático entre todas ellas para delinear los itinerarios de cada personaje, sus puntos de encuentro o los desplazamientos paralelos.

El encadenamiento de causas y efectos implica cambio en los personajes trazando así lo que llamamos trayectoria del personaje o arco dramático.

En el desarrollo, y atendiendo a la estructura narrativa del discurso, se presentan picos o puntos argumentales que van marcando los giros necesarios para que la historia se desarrolle y avance hacia el punto de tensión más alto, el clímax, a partir del cual se vislumbra la resolución.

Esta última parte va recogiendo la información de las anteriores; atiende al principio de verosimilitud, es decir, de la posibilidad de las acciones que se van sucediendo en la lógica de la propia historia.

En el estudio de la estructura dramática del cuento, Lauro Zavala propone distintas posibilidades de cierre,¹⁶⁵ que pueden ser trasladadas al estudio de la narrativa audiovisual de ficción.

Uno de los finales clásicos es el epifánico, aquel que encierra una función sorpresiva, una revelación que cierra la historia. El final epifánico es reparador y suele responder a las valoraciones morales esperadas, es decir, el bien triunfa sobre el mal, el villano recibe un castigo, las personas en peligro son salvadas por el héroe, etc. "...El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa".¹⁶⁶

¹⁶⁵ Lauro Zavala (2007). *Manual de análisis narrativo*. México, Ed. Trillas. México.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 86.

En la narrativa moderna los finales pueden ser abiertos, esto es, que no todas las líneas dramáticas alcanzan un final reparador o éste queda en suspenso, desplazando hacia la interpretación del lector la conclusión de la historia.

Los finales abiertos eran inexistentes en la ficción televisiva tradicional hasta algunas series que se han aventurado a dejar algunos cabos sueltos, como el caso de Los Soprano.

En el cuento posmoderno, todavía siguiendo a Zavala, encontramos el final paradójico, producto del engarce entre una epifanía y la ironía. "...y es *antirrepresentacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquella).¹⁶⁷ Este punto de vista es muy interesante si lo llevamos al análisis de series puesto que la ironía está presente en muchas de ellas, que siguen formatos aparentemente convencionales, pero entrelazan otros textos (el tema de intertextualidad será desarrollado más adelante), para sugerir lecturas diferenciadas por parte del espectador.

En el caso de la estructura narrativa, se trata de "una disposición lineal de incidentes, episodios y acontecimientos relacionados entre sí que conducen a la resolución dramática".¹⁶⁸ Es decir, es la disposición de los elementos de la estructura dramática en el andamiaje temporal, de manera que se puede iniciar el relato por algún punto del desarrollo, por el final, o por el planteamiento.

En este sentido, la transgresión a la disposición cronológica lineal en las series no es algo frecuente, si bien exploran esta posibilidad-como el uso del flashback (How I met your mother), el recuerdo (Madmen) o el relato paralelo (Lost), en su mayoría desarrollan los relatos con una estructura narrativa que respeta la disposición dramática canónica.

¹⁶⁷ Lauro Zavala (2005). "Cine clásico, moderno y posmoderno", en *Razón y Palabra*, núm. 46. México, agosto- sept.

¹⁶⁸ Field Sidney. (2002). *El libro del guion*. Madrid, Plot. Pag. 20

Ahora bien, dado que existen diferentes tipos de series, podemos encontrar patrones que responden a cada una de ellas. Los que se presentan a continuación tienen su origen en los estudios sobre el Neobarroco de Omar Calabrese¹⁶⁹ (pero que fueron reconsiderados a la luz de las series contemporáneas por Isabel Nadjani).¹⁷⁰

Es importante hacer la distinción de las tramas antes de presentar los modelos.

La trama A muestra una linealidad horizontal, la sucesión de unidades de significación (escenas) funcionales, es decir, aquellas que hacen avanzar la historia. Su eje son las acciones.

Por su parte, la B es el seguimiento de la línea argumental de la serie que pone en juego la parte emocional y la confrontación de los personajes con las acciones, es la vida interior de los personajes. La trama C se identifica a partir de los conflictos que ponen a los personajes secundarios de la serie como protagonistas. Se desarrollan en un sólo episodio, hacen evolucionar al personaje en cuestión y tienen la función de dar solución a la trama A o dar contenido a la trama B.¹⁷¹

Esquema 1



Se trata de la estructura tradicional de la series. Para Calabrese se trata de series programables hasta el infinito, con episodios metahistóricos, cuyo más claro

¹⁶⁹ Omar Calabrese, *op. cit.*

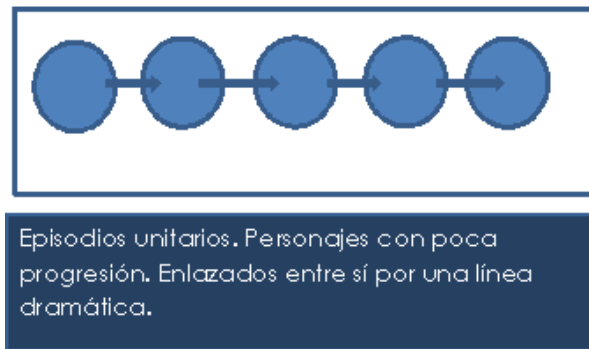
¹⁷⁰ Angela Nadjani (2005). "The complexity and the neobaroque", en *The contemporary television series*. Reino Unido, Edinburg University Press.

¹⁷¹ Pamela Douglas (2011). *Writing the TV Drama Series*, 3ª. ed. Michael Weise Productions. Kindle edition.

ejemplo es *Los Simpson*. El bueno es invariable, es un personaje sólidamente construido con rasgos que producen alta empatía con el espectador; el malo cambia de figura. Su fórmula es la oposición bien-mal.

Aquí encontramos una larga tradición de series infantiles y juveniles, como Scooby Doo pero también algunas series de procedimiento, como CSI en sus distintas versiones.

Esquema 2

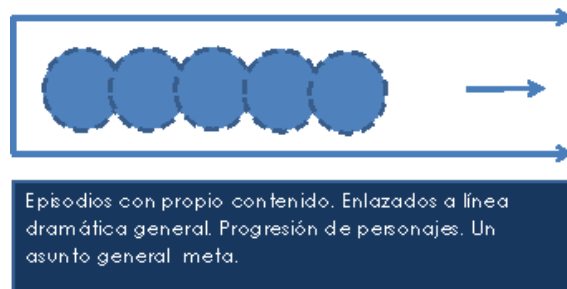


En este modelo el plan narrativo prevé una sanción final, aunque el asunto prevaeciente es el problema unitario. Los personajes tienen pasado y futuro. Las metas de cada episodio están en función de un objetivo. Los personajes no varían, buenos y malos son fácilmente reconocibles.

En este andamiaje conviven de manera paralela o complementaria diferentes tipos de tramas. La trama A es la referente al problema del capítulo o unidad fragmentaria y que quedará resuelto en la misma estructura. Es decir, que cada círculo tiene una historia conclusiva. La trama B es la que se articula mediante el engarce de líneas argumentales que se suceden a lo largo de varios capítulos. En este modelo, la trama B es tenue y no supone el asunto primordial de la serie. Si un espectador no sigue el orden de los capítulos no pierde demasiada información puesto que cada uno de ellos se sostiene por la trama A. Sin embargo, sí hay una cierta progresión de los personajes que responde muchas veces a los cambios físicos como en *Two and a half men* o *Friends* pero que no incide necesariamente

en las premisas fundamentales de la serie.

Esquema 3



En este modelo encontramos episodios no conclusivos. Puede ser que la trama A presente la estructura completa en uno o dos capítulos, (como las series de procedimiento sobre temas legales, policíacos o médicos), pero lo más importantes es la trama B, que va desarrollando toda la historia de los personajes a lo largo de toda la serie. En estos casos, el visionado exige un *fiel seguimiento de la serialida, como el caso de Breaking Bad o The Mentalist*.

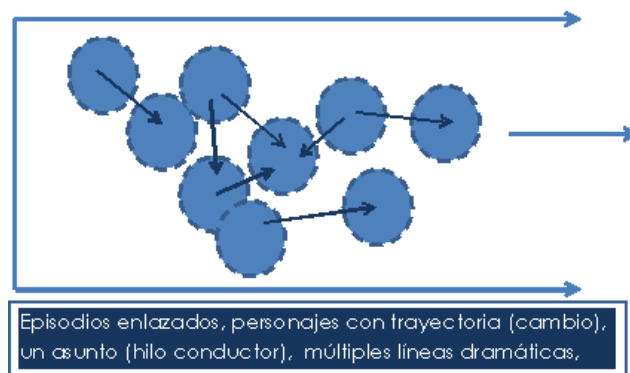
A nivel icónico se presenta la reproducción de marcas (elementos indiciales cíclicos como construcción del personaje). Los papeles del bien y el mal pueden estar en constante redefinición. Existe una historicidad interna que modifica el status de los personajes de un episodio a otro, lo que entendemos por progresión. Hay continuidad, pero también significación de cada historia.

Una variante importante en este modelo es que el desarrollo dramático se dirige necesariamente hacia un final (meta). A diferencia de las anteriores cuyo final responde más bien a condiciones de producción o de agotamiento del producto, en estas series hay un final esperado; el entramado dramático va acumulando las situaciones necesarias de tensión-distensión durante todas las temporadas, pero como hay progresión de personajes la conclusión es necesaria. Esta progresión implica que los personajes evolucionan. En su trayectoria sufren modificaciones lo que favorece la expectativa del cierre.

Este es el modelo más complejo en el que conviven y se entrelazan múltiples tramas. Los personajes suben y bajan de la escena protagónica, debido al entramado multilíneal de la historia.

La multiplicidad de fuerzas internas conduce a la disgregación: no hay un final-objetivo único, más bien cada personaje traza un recorrido narrativo circular (parecen regresar siempre al punto de partida) porque la progresión no es lineal.

Esquema 4



Lost es el ejemplo más claro de este modelo, el complejo itinerario de los arcos dramáticos, la convivencia de unidades temporales y espaciales y el entrelazado de las múltiples subtramas hacen de esta serie una suerte de rompecabezas narrativo al que se le han dedicado múltiples esfuerzos desde la academia para desentrañar su propuesta estructural.

2.3.3 Unidades de significación: funciones e indicios

Un elemento útil para el análisis de series, su estructura y la significación de sus partes es la distinción de las funciones que Barthes define como unidades narrativas mínimas.¹⁷²

Para determinar estos segmentos es importante tener en cuenta su carácter

¹⁷² Roland Barthes (1970). *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ed. Tiempo Contemporáneo, p. 16.

funcional: unos son distribucionales y los otros integradores.

Los segmentos distribucionales son las unidades funcionales, funciones, en el sentido más estricto, ordenan linealmente el relato y nos cuentan la historia.

Las funciones, que corresponden a las categorías esbozadas por Vladimir Propp¹⁷³, son elementos que tienen un correlato: una acción desencadenará otra. No todas las funciones tienen la misma importancia, unas constituyen verdaderos nudos del relato, otras, llenarán el espacio narrativo entre las nodales. Las primeras son funciones cardinales: las acciones a las que se refieren abren o concluyen una incertidumbre, una nueva situación, por ello son nodales y sostienen la historia.

Las funciones entre los núcleos son llamadas catálisis, y son útiles para articular el devenir de la historia. Cuando alteramos un núcleo alteramos la historia; la alteración de una catálisis altera el discurso.

Los indicios, por otro lado, son los fragmentos que otorgan información al narratario (lector, espectador). Pueden ser sobre la identidad del personaje, lugares, espacios, actitudes, etc. Habrá indicios psicológicos, referentes a la personalidad de los personajes y los motivos de sus acciones y otros ideológicos, relativos al contexto valoral de la historia.

Así, hay relatos marcadamente funcionales, como la serie 24, en la que una acción desencadena la otra en un ritmo desenfrenado, pero hay otros marcadamente indiciales, tal es el caso de *Mad Men*, en la que la acción nuclear se supedita a todos los momentos en los que la escena brinda más información sobre las actitudes del personaje, la época o la cultura que acciones con una correlación subsiguiente en el relato.

Las funciones pueden ser mixtas: desentrañar la historia, hacerla avanzar y al mismo tiempo dar indicios de cómo piensan o cómo son los personajes.

Los indicios nos permiten además localizar el tiempo y espacio de la acción además de ser información reveladora que permite hacer inferencias sobre los personajes.

¹⁷³ Propp, *op. cit.*

Para la localización y posterior análisis de las funciones indiciales, se hizo acopio de la información en el siguiente andamio.

Temporada. Capítulo	Descripción de la escena	Indicios lingüísticos (diálogos)	Indicios iconográficos (escenario/imagen)	Indicios actanciales (acciones, actitudes)

El uso de este andamio requiere tener determinado el tema o el asunto que se está analizando, por ejemplo, “la familia”, “las ideas políticas de los personajes”, “las relaciones amorosas”. Durante el visionado, se va vaciando la información detectada en cada escena, describiendo diálogos, acciones o referentes visuales que brinden información sobre el tema en cuestión.

Bibliografía capítulo 2

Aráoz Cutipa, Alejandro (2012). “Orígenes, historia y desarrollo de la investigación narrativa”, documento de trabajo. Bolivia, Instituto de Investigaciones en Ciencias del Comportamiento, Universidad Católica Boliviana. Recuperado en línea:
http://www.iicc.ucb.edu.bo/articulos/2012/Alejandro_Araoz_origenes_historia_y_desarrollo.pdf

Aristóteles (1974). *El arte poética*. Madrid, Gredos, 1448, 20.

Barthes, Roland (1970). *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ed. Tiempo Contemporáneo, p. 16.

Barthes, Roland (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.

Behiels, Lieve (1984). “El criterio de verosimilitud en la crítica literaria de Larra”, en *Revista Estudios de Literatura*, núm. 8. Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 25-46.

Bordwell, David (1986). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

- Calabrese, Omar (1994). *La era neobarroca*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Cano Cuenca, Jorge (2012). "Eikos -logos. Eikos Mythos", en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 44. Bogotá, diciembre, p. 38.
- Denzin, N. (2009). "Narrative's momento", en M. Andrews, Shelley D. Sclater, Corinne Squire y Amal Tracher, eds., *The uses of narrative. Explorations in Sociology, Psychology and Cultural Studies*. Estados Unidos, Transaction Publishers.
- Douglas, Pamela (2011). *Writing the TV Drama Series*, 3ª. ed. Michael Weise Productions. Kindle edition.
- García Berrio (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, Editorial Planeta.
- García Landa, José Ángel (1998). *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- García Martínez, Alberto Nahum (2012). *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*. Barcelona, UTECA.
- Garrido Domínguez, Antonio (1966). *El texto narrativo*. Madrid, Ed. Síntesis.
- Gaudreault F. y Jost (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- Genette, Gerard (1994). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- González Reyna, Susana (2000). "Lenguaje y comunicación", en *Sociedad y Política*, vol. 44, núm. 179. México.
- Guerrero, Enrique (2010). "Development of audiovisual projects: acquisition and creation of entertainment formats", en *Communication & Society*, vol. 23, núm. 1. Navarra, Universidad de Navarra.
- Lizarazo, Diego (2005). *La fruición fílmica*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Metz, Christian (1964-1968). *Ensayos sobre la significación del cine*. Barcelona, Paidós.
- Metz, Christian (1970). "La sintagmática del cine", en Roland Barthes *et al.* (1970), *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, p. 150.
- Miecke Bal (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Nadjani, Angela (2005). "The complexity and the neobaroque", en *The contemporary television series*. Reino Unido, Edinburg University Press.
- O'Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery (1995). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires, Amorrortu, p. 237.
- Platón (2013). *La República*. Madrid, Espasa Calpe, L. VII, 395 c, 395 d.
- Polkinghorne, Donald (2006). "Narrative configuration in qualitative analysis", en *International Journal of Qualitative Studies in Education*, vol. 8, núm. 1, 1005, pp. 5-23. Publicado en línea el 9 de julio de 2006.

- Pozuelo Yvancos, José María (1958). *La teoría del lenguaje*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Propp, Vladimir (2011). *Morfología del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Puyal, Alfonso (2011). "El pensamiento cinematográfico de Roman Jakobson" en *Arbor Ciencia. Pensamiento y Cultura*, vol. 187-748, marzo-abril.
- Ricoeur, Paul (1981). *La función narrativa*. Cambridge University Press. 1981
- Rimon-Kenan, Shlomith (1983). *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londres, Mehuen.
- Roland Barthes *et al.* (1970), *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, p. 150.
- Sadoul, George (1996). *Historia del cine mundial*, 19 ed. México, Siglo XXI Editores.
- The Routledge Encyclopedia of Film Theory (2015). Routledge, Pedward Branigan, Warren Buckland Editors.
- Todorov, Tzvetan (1970). "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI Editores.
- Todorov, Tzvetan *et al.* (1972). *Lo verosímil*. Buenos Aires, Ed. Nueva Imagen.
- Tomasello, Michael (2012). "Los orígenes culturales de la cognición humana", en *Revista CES Psicología*, vol. 5, núm. 2, julio-diciembre, pp. 134-137.
- Valles Calatrava, José Ramón (2008). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Nuevos Hispanismos.
- Wildfeuer, Janina y John A. Bateman (2015). *Film text analysis. New perspectives on the analysis and filmic meaning*. Routledge, Kindle edition.
- Zavala, Lauro (2005). "Cine clásico, moderno y posmoderno", en *Razón y Palabra*, núm. 46. México, agosto- sept.
- Zavala, Lauro (2007). *Manual de análisis narrativo*. México, Ed. Trillas. México.

Capítulo III

Análisis del lenguaje audiovisual

“En la sociedad global, sociedad postmoderna, el sociólogo Gilles Lipovetsky y el crítico de cine Jean Serroy hablan de la cinematografización del mundo, es decir, de una serie de procesos por los que las imágenes forman parte de nuestra realidad más inmediata y, por extensión, de nuestros modos de saber, conocer y de relacionarnos con nuestro entorno. Vivimos rodeados de pantallas e imágenes por todas partes. Habitamos la “pantallósfera”, y nuestras sociedades incluso practican la “pantallocracia”.¹⁷⁴

En este certero enunciado sobre la realidad mediatizada, habría que hacer solo la acotación de que la pantalla no es solo un medio de transmisión visual, sino audiovisual, y que la historia de nuestra relación con los medios ha permitido el desarrollo de nuestras competencias comunicativas audiovisuales, cada vez más agudas y familiarizadas con el lenguaje de la imagen y el sonido.

3.1 Primeras aproximaciones a la gramática audiovisual

Como se indicó en el capítulo anterior, fue Christian Metz quien propuso las bases para considerar la existencia de un lenguaje fílmico, que llamaremos en adelante “lenguaje audiovisual” para deslindarlo estrictamente del cine y referirnos a los medios que se desarrollaron posteriormente, como la televisión y narrativas audiovisuales.

Existen dos posiciones frente a las teorías de Metz: quienes conciben al cine en su dimensión de lenguaje, que para fines de este trabajo es la posición más adecuada sin excluir definitivamente la segunda postura, que se refiere al discurso fílmico como el resultado de una concepción artística, en cuyo caso hablamos de un código ambiguo y no clausurado.

Para los fines de determinación de las categorías de análisis del lenguaje

¹⁷⁴ *La ética de la comunicación a comienzos del siglo XXI*. Libro de actas I. Congreso Internacional de Ética de la Comunicación. Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30990/Pages%20from%20libro-actas-congreso-etica-comunicacion-9.pdf?sequence=1>

acudiremos con más énfasis a la primera posición, sin embargo, insistimos en no clausurar la posibilidad de tomar en cuenta la apertura que otorga un discurso con finalidades más artísticas y que por ende está sujeto a una interpretación más libre.

El término lenguaje nos remite de manera irremediable a la lingüística de Ferdinand de Saussure,¹⁷⁵ que constituye el estudio científico moderno del lenguaje. Sin embargo, el paralelismo sistemático entre el lenguaje verbal y el audiovisual generó más vacíos que certezas. Principios fundamentales como la doble articulación,¹⁷⁶ la noción de código como sistema fuertemente organizado, la concepción del signo como elemento discreto¹⁷⁷ y las reglas de la sintaxis gramatical que constituyen las premisas del lenguaje verbal están ausentes o expresadas de manera muy particular en el discurso audiovisual y no presentan la obligatoriedad de las normas del lenguaje verbal. En un escrito, una falta de concordancia de género o número resta sentido al mensaje; la articulación deficiente de los elementos estructurales, (palabras, oraciones, párrafos) inciden directamente en la imposibilidad de comprender un texto que a todas luces se considera mal escrito, faltar de sentido o incomprensible.

El uso de elementos expresivos en el lenguaje audiovisual, los planos, movimientos, encuadres, si bien tiene cierto grado de “gramaticalización” (forzando el término), es libre y se encuentra generalmente en el terreno de la libertad estilística. El lenguaje verbal, oral o escrito, puede ser fragmentado para su estudio en elementos mínimos, desde el fonema (sonido) cuyo significado puede identificarse, hasta la palabra, la oración o el párrafo.

Para Saussure, el lenguaje es el "medio de expresión susceptible de organizar, construir y comunicar pensamientos, que puede desarrollar ideas que se modifican, que se forma y se transforma",¹⁷⁸ si es articulado se refiere al lenguaje verbal, si no,

¹⁷⁵ Ferdinand Saussure, (1973). *Curso de lingüística general*. Madrid, Ed. Losada.

¹⁷⁶ La doble articulación en el lenguaje escrito se refiere primero a la articulación de las palabras como unidades de significado, existen en número ilimitado. Los fonemas son las unidades de la segunda articulación, no son unidades de significado y existen en número limitado. Cfr. Ferdinand Saussure, *op. cit.*

¹⁷⁷ El signo como elemento discreto fue definido así por Saussure por su carácter de independencia y delimitación entre sí. Un signo constituye una unidad de significado.

¹⁷⁸ Ferdinand Saussure, *op. cit.*

encontramos las múltiples posibilidades no verbales. Christian Metz lo define como un “lenguaje sin lengua”, debido a que, a diferencia del signo lingüístico, la significación cinematográfica parte de una analogía entre imagen y sonido y lo que pueden representar, es decir, una semejanza entre significado y significante que se hace posible por la duplicación mecánica.¹⁷⁹

“Lo que diferencia al lenguaje cinematográfico de la lengua es su aspecto tan poco sistemático: las diversas “unidades significativas mínimas” en él no tienen “significado estable y universal”, lo que conduce a clasificar al cine entre otras “totalidades significantes, tales como las artes”.¹⁸⁰

Siguiendo a Martin, coincidimos en que el cine es un lenguaje toda vez que es un sistema de signos cuya finalidad es comunicar, pero que está más allá de la sujeción de un código sistemático y más cercano a los embates innovadores de la estilística autoral, es decir, del arte.

Ahora bien, si aceptamos que el lenguaje audiovisual es tal dado que vehicula significados, aunque es un sistema flexible, siguiendo a Metz coincidimos en que es posible encontrar “significantes propiamente cinematográficos”, paradigmas filmicos cuyos elementos son unidades semiológicas.

El lenguaje audiovisual no se puede desarticular en elementos cerrados sino en bloques de realidad concretos, esto es, los planos.

Los planos son constructos del realizador, no existen como un sistema ordenado o formalmente establecido aun cuando su uso reiterado ha derivado en las convenciones que hoy conocemos y que veremos más adelante.

La información de un plano es indefinida. Pensemos en la variedad de elementos que lo componen: el contenido concreto del cuadro (esto es, aquel fragmento que se atrapa con la lente y adquiere su propio status como unidad semiológica), la angulación, la cercanía con los objetos, las definiciones fotográficas propias no solo del mecanismo para llevar la imagen a su propio soporte sino aquellas que tienen que ver con la propuesta estética del producto. Intervienen también las acciones de los personajes, los sonidos, la música y en algunos casos

¹⁷⁹ Christian Metz (1964-1968). *Ensayos sobre la significación del cine*. Barcelona, Paidós.

¹⁸⁰ Martín, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, Ed. Gedisa, p. 22.

inclusive textos insertados. Imposible que tal cantidad de información tenga un significado cerrado o unívoco, aunque las convenciones permiten al espectador seguir el hilo de la trama de manera general.

Pero un plano en sí mismo no alcanza las cualidades de lenguaje fílmico, es solo una unidad del discurso que adquiere sentido por contigüidad u oposición con otros, de modo que es el montaje lo que permite la realidad del discurso audiovisual.

A esto llama Metz la “gran sintagmática”, esto es, ordenación codificada de las unidades significantes. A este principio arribaron también los teóricos del montaje a principios del siglo XX, Lev Kulechov y Sergei Eisenstein postularon la especificidad del cine en la sucesión de planos, que en esencia es dialéctica: la confrontación de imágenes varía su significado en función de la que le antecede o la que le sigue.

Kulechov confronta la imagen de un plato de sopa, de un cadáver o de un bebé sonriente, tres planos independientes que al ser montados con un rostro impasible le confieren a éste una reacción de apetito, tristeza o ternura desatada supuestamente por cada imagen.¹⁸¹

El sentido de la realidad fílmica va siendo entonces estructurado vía la sintagmática ante la cual el espectador otorga el sentido a lo narrado. Pero este sentido no es intuitivo ni está totalmente explícito en la pantalla. Esos recursos de montaje fueron siendo explorados y utilizados por los realizadores como elementos de connotación. Su uso frecuente acabó por otorgarles un significado denotativo, por ejemplo, una secuencia en blanco y negro insertada en una de color se entiende como el pasado; o el montaje alterno de dos planos significa que transcurren en tiempo paralelo.

Aun cuando no hay series asociativas unívocas ni campos semánticos estrictos, Metz destaca una variedad de sintagmas entendidos como unidades de significación en un intento bastante afortunado por decodificar el discurso fílmico y analizar sus componentes.

A grandes rasgos, Metz identifica el plano autónomo, aquel que “expone por

¹⁸¹ El “efecto Kulechov” se conoce como la teoría del montaje que demuestra los cambios en el significado otorgado a un plano cuando entra en relación con otro. Cfr. George Sadoul (1996). *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI Editores.

sí solo un episodio”¹⁸² y que puede tratarse de una sola toma o un plano secuencia (toda una escena desarrollada en un solo plano); el sintagma descriptivo, planos que sugieren la co-existencia espacial de elementos, son el principal recurso para la construcción del “espacio fílmico”, concreción de la diégesis, de lo que hablaremos más adelante. El sintagma narrativo cuyo ordenamiento supone consecución de la acción y que puede ser alterno (acciones en paralelo) o lineal.

Metz desglosa cada sintagma en diferentes tipos, sin embargo, para fines de nuestro estudio del lenguaje, basta identificar a estas unidades sintagmáticas como lo que nos permitirá posteriormente desarticular sus elementos y establecer entonces cuáles serán las convenciones del lenguaje fílmico que son susceptibles de constituirse en categorías de análisis. Cabe una última aclaración con respecto a la ordenación sintagmática: se refiere tanto al montaje lineal, tradicional, que transcurre por causa-efecto o acción-reacción o formas más complejas de construcción, lo que se concibe como cine moderno o posmodernos. Las series de televisión acuden en un alto porcentaje a una ordenación lineal por las condiciones impuestas por su propia narrativa.

Ahora bien, en esta “gran sintagmática” se movilizan una serie de recursos visuales y sonoros que serán desglosados desde sus unidades mínimas (composición de la imagen o tipos de sonidos) hasta la puesta en escena, la secuencia y la construcción de la espacialidad y temporalidad a partir del montaje.

La disociación de la diégesis (argumento, acciones que suceden en el espacio y tiempos fílmicos) de los elementos significantes es una arbitrariedad necesaria para su análisis, aunque en realidad no son dissociables para el espectador.

3.2 El lenguaje audiovisual y su deslinde de la realidad.

Un discurso audiovisual narrativo, trátase de una película o una serie de televisión, es de fácil comprensión, por el enorme grado de realismo de la imagen; sin embargo, se comprende, como indica Metz, “en mayor o menor medida”, esto es,

Christian Metz, *op. cit.*, p. 146.

hay una ecuación en la que intervienen tanto las competencias del espectador como la organización de las unidades fílmicas de significación.

Paradójicamente, la comprensión de la imagen en movimiento, por partir del principio más elemental del lenguaje audiovisual, como objeto de estudio no tiene la misma sencillez. Dilucidar qué partes no han sido entendidas se ve obstaculizado ante la gran variedad de elementos que componen el discurso y la velocidad con la que pasan. En este caso, habrá unidades que podrán no ser comprendidas por la complejidad o la profundidad de lo que dicen o por el mecanismo semiológico utilizado por el realizador, por ejemplo, montajes alternos, uso simbólico de las connotaciones, etc.

Aun así, el devenir de las imágenes en la pantalla constituye un mensaje generalmente accesible al espectador más allá de la lengua que hable o los referentes culturales que lo acompañen en la lectura.

Esto es importante porque uno de los elementos constitutivos del lenguaje fílmico, la imagen en movimiento, poseen un estatus de realidad como ningún otro discurso. Aun la fotografía fija, cuya objetividad que da el mecanismo de “atrapar” una imagen en un soporte le valió desplazar a la pintura en la función de documentar la realidad, plantea lejanía con la realidad en el momento en que ésta es congelada.

La imagen en movimiento y su articulación con el sonido genera un sentimiento de realidad por un lado debido a la representación unívoca de aquello que reproduce, es decir, provoca la creencia de la existencia objetiva de lo que se ve en pantalla. Por otro lado, genera la sensación de suceder en el presente (las acciones que vemos en las múltiples formas por las que accedemos al mensaje audiovisual “suceden” cada vez que las vemos, en contraposición a la fotografía que siempre remite al pasado).¹⁸³

Ahora bien, hemos dicho que el lenguaje fílmico es, de inicio, un lenguaje por su capacidad de comunicar significados y también un arte desde el momento en que los elementos son ensamblados por el autor sin mucha restricción normativa,

¹⁸³ Jerónimo Rivera Betancur y Ernesto Correa Herrera (2006). “La imagen y su papel en la narrativa audiovisual”, en *Razón y Palabra*, núm. 49. México, p. 107.

más bien atendiendo a las convenciones que lo soportan como medio de comunicación y en todo caso a las cualidades de los géneros de las que hablaremos más adelante.

Ante esto, cómo opera la transmisión de significados si, como se dijo, pareciera no más que una reproducción estrictamente objetiva de lo real.

Metz dice, refiriéndose a la imagen, que es lenguaje en tanto no es el objeto, sino su imagen, en la que ha intervenido el hombre utilizando el mecanismo de reproducción. El lenguaje audiovisual nos permite ver de manera “natural” el devenir de una escena. La cámara, sin embargo, no es análoga a la forma de ver del ojo humano. Nuestra mirada es siempre desde una misma perspectiva y abarca toda la escena, en una analogía inversa podemos afirmar que vemos de manera equivalente a un lente normal (que recoge la panorámica similar a la visión humana).

Nuestra mirada no hace acercamientos ni cambia de perspectiva al percibir una escena real. No puede ver ciertos elementos enfocados y otros fuera de foco en el mismo plano. Tampoco nos permite ver el mundo a ras del suelo (a menos que hagamos la operación poco probable de arrastrarnos por él) o hurgar en el escrito de otro sin atropellar su intimidad.

Es ahí donde radica el deslinde del lenguaje fílmico con la realidad. A pesar de su compromiso con la objetividad es totalmente “no realista”, aun cuando sensorialmente así lo parezca. La selección de los planos, los encuadres o los movimientos de la cámara, los sonidos reales o ficticios, la disposición de los elementos dentro de la escena son precisamente lo que hace posible la transmisión de significados “diferentes a la realidad” y que constituyen a esencia comunicativa y estética del lenguaje.

Marcel Martin afirma que el lenguaje audiovisual nos remite a una realidad estética con valor afectivo desde el momento en que interviene la decisión humana de representar parte de la realidad. El autor se refiere a este hecho como la “ecuación personal del observador”, es decir, lo que vemos en pantalla está filtrado por una visión particular y una valoración incluso inconsciente del realizador.

“La imagen cinematográfica nos da una reproducción de la realidad, cuyo

realismo aparente, en verdad, está dinamizado por la visión artística del realizador.

La percepción del espectador se va haciendo afectiva en a medida que el cine le proporciona una imagen subjetiva, densificada y pasional de la realidad...”¹⁸⁴

Este principio se intensifica cuando se trata de una obra artística o de ficción: la influencia sobre lo que se filma es determinante para poner en práctica la función creadora de la cámara. Nótese que aquí la cámara, además de considerarse el “meganarrador” como lo explicamos en el capítulo de los principios narratológicos, es comprendida también en una dimensión estética.

La reproducción de lo real como constructo humano, tiene necesariamente un significado ideológico y por tanto afecta los sentimientos del espectador, de ahí la imposibilidad de la disociación real entre diégesis y elementos significativos. Lo narrado en la pantalla es descifrado de manera individual por el espectador que, sin embargo, recibe ya un producto cuyos elementos han sido ordenados por una conciencia externa a él. Si la gran sintagmática permite la narratividad, la actitud sensorial del espectador moviliza muchos más recursos que, en función de su competencia como lector de lo audiovisual, le permitirán mayor o menor grado de conciencia sobre el discurso en cuestión.

3.3 Elementos del lenguaje audiovisual

David W. Griffith, en *El Surgimiento de una Nación* (1915) fue quién en la práctica estableció los cimientos del lenguaje cinematográfico a través de convertir a la cámara en un objeto móvil, dinámico y descriptivo.

Como consecuencia lógica, surgieron los primeros esbozos para el estudio formalmente teórico del lenguaje del cine. En 1924, Béla Balazs, en el ensayo *El hombre visible*, sentó los principios que caracterizan a este lenguaje:

[...] en el cine, hay una distancia variable entre el espectador y la escena representada, de ahí, una dimensión variable de la escena que tiene lugar en el cuadro y la composición de la imagen.

La imagen total de la escena se subdivide en una serie de planos de

¹⁸⁴ Marcel Martín, *op. cit.*

detalle (principio de planificación),

Hay variación del encuadre (ángulo de la toma, perspectiva) de los planos de detalle dentro de una misma escena; [...]

Finalmente, la operación de montaje asegura la inserción de los planos de detalle en una serie ordenada en la que no sólo se suceden escenas enteras, sino también tomas de los detalles más pequeños de una misma escena. La escena en su conjunto parece yuxtaponerse en el tiempo a los elementos de un mosaico temporal.¹⁸⁵

El director construye su propio espacio (fílmico) concatenando cada toma, cada escena y cada secuencia retomadas de distintas perspectivas de la realidad, de forma que recrea una nueva realidad (la cinematográfica): “[...] el cine transforma su material de base, la imagen del mudo visible, en elemento semántico de su propio lenguaje”. En *El lenguaje del cine* Marcel Martín afirma:

La imagen constituye en elemento básico del lenguaje cinematográfico. Es la materia prima fílmica, y, no obstante, una realidad peculiarmente compleja. Su génesis está caracterizada por una profunda ambivalencia: es el producto de la actividad automática de una parte técnica capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo, esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador. La imagen así obtenida es un dato cuya existencia se sitúa a la vez en varios niveles de realidad [...]

Estas figuras adquieren un significado preciso en cada contexto, pero tomadas en sí mismas no tienen un valor fijo. Por ejemplo, el significado de un travelling hacia adelante, puede tener varios significados.¹⁸⁶

A partir del principio de la existencia del lenguaje audiovisual, como un proceso de encadenamiento de unidades significativas cuyo sentido se construye a partir precisamente de la sintagmática, podemos establecer una serie de convenciones, a las que nos tomaremos la libertad de llamar códigos sin que esto suponga la analogía con el lenguaje verbal.

Son muchos los autores que definen los elementos del lenguaje como códigos, pero no necesariamente agotan todas las posibilidades expresivas de lo audiovisual, es decir, que lo que vemos en pantalla puede ser defragmentado como un “signo” al que se le ha dado un nombre, por ejemplo, las denominaciones de los planos o los movimientos de cámara, y que se refiere siempre a la misma imagen

¹⁸⁵ Bela Balasz (2001). *El hombre visible o la cultura del cine*. Buenos Aires, Ed. Cuenco de Plata.

¹⁸⁶ Marcel Martín, *op. cit.*, p. 64.

visual o sonora. Pero no todo lo que vemos o escuchamos está codificado: las propuestas audiovisuales posmodernas tienen un uso de los recursos visuales y sonoros extremadamente libre. Podemos ver, por ejemplo, el uso de la cámara en mano en la totalidad del producto sin que esto se refiera a un plano subjetivo, como lo indica la convención.

Con esta salvedad, estamos en posibilidades de abordar la descripción de aquellos elementos de lo audiovisual que se consideran parte de un código y cuyo uso frecuente ha generado una comprensión inmediata por parte de los espectadores, sin embargo, es necesario detenerse en las aportaciones de la semiótica para la construcción de conceptos y la comprensión de los elementos que vamos a describir.

Para Peirce el signo es una unidad triádica, es decir, lo componen tres instancias: el representamen (aquello que sustituye al objeto) el objeto representado y el interpretante. No podemos disociar estos elementos en el estudio de los signos.¹⁸⁷

El autor establece, además, tres tipos de signo. Me parece importante mencionar esta clasificación puesto que el lenguaje audiovisual ha adoptado estos conceptos bajo sus propias especificidades. El ícono, es un signo que refiere directamente al objeto que denota, que representa. Encontramos semejanza entre ello. En el caso de la imagen en sí misma es siempre un ícono, lo cual no sucede necesariamente en otros lenguajes.

El índice es un signo que se ve afectado por un objeto, por ejemplo, el sonido de un timbre es índice de que hay alguien queriendo entrar; el humo es índice de que algo se quema o una sonora carcajada es también índice de una conversación o un mensaje que la detona.

El símbolo es una convención que representa a un objeto o una idea bajo una representación arbitraria. En la comunicación audiovisual encontramos símbolos cuya utilización los ha convertido incluso en lugares comunes: la paloma que significa paz, las cadenas aluden a la falta de libertad, etc.

¹⁸⁷ Charles Sanders Peirce (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Sin embargo, hay símbolos más sutiles cuya lectura o comprensión requieren de referencias previas del espectador.

Pierce señala, además la existencia de diferentes tipos de íconos: las imágenes que se parecen al objeto; las metáforas, figura retórica literaria que significa una cosa mediante la utilización de un paralelismo con otra y las diagramas, que representan la relación de las partes del objeto, no al objeto mismo.

Es común encontrar tanto en el análisis como en la crítica de cine y televisión alusión a estos elementos, el símbolo, la metáfora y los índices, conceptos que fueron asimilados y desplazados a la lectura del mensaje audiovisual.

Roland Barthes coincide en la descripción de la imagen como una analogía de la realidad y reconoce el sentido denotado (el significado directo y unívoco de una imagen) y el connotado, producto del tratamiento que el creador hace de la imagen y que remite a un elemento, concepto o idea propios de la cultura en la que se inserta tanto el creador como el sujeto que interpreta.¹⁸⁸

Metz también establece categorías que también nos permiten el análisis del discurso audiovisual: la noción de iconicidad que se refiere a la semejanza con el objeto representado. En nuestro modelo de análisis, nos referimos a la iconicidad precisamente para denotar aquello que la imagen comunica, lo que un espectador entiende de manera unívoca a partir de su experiencia cultural.

Barthes nos aporta además una visión de gran utilidad para la comprensión del discurso, estableciendo tres niveles de sentido: primero, la comunicabilidad, es una forma transparente del relato que favorece la comprensión automática del espectador – concepto contiguo a la noción de iconicidad. La significación será, siguiendo el esquema de Barthes, aquella dimensión simbólica, comprensible para quienes comparten una cultura y, finalmente, la significancia, lo obtuso, que refiere a formas absolutamente individualizadas y libres para transmitir significados. El sentido lo darán las emociones o pensamientos desencadenados en el espectador en su contacto con el discurso.

¹⁸⁸ Roland Barthes (1970). *Análisis estructural del relato*. México, Nueva Imagen.

La imagen está sujeta a los procesos de significación en el seno de cada sociedad. El análisis semiológico, por tanto, es posible tomando en cuenta a la imagen como “texto icónico”, es decir, una composición que es estructurada para transmitir significados a un sujeto capaz de comprenderlos a la luz de los referentes comunes, pero también a partir de su propia experiencia. En la investigación semiológica, el objeto de estudio son las “formas”, tanto del contenido como de la expresión, (historia y relato en términos narratológicos). Con la consabida diferencia de que no todos los fenómenos de la comunicación pueden explicarse con las mismas categorías, sí se acepta la posibilidad de una semiología de la comunicación audiovisual. Las convenciones iconográficas sistematizadas resultan muy útiles para el abordaje del lenguaje audiovisual como objeto de estudio y de análisis.

De nueva cuenta Metz nos indica que las grandes unidades sintagmáticas pueden ser combinadas para dar lugar al discurso fílmico y propone la articulación desde dos perspectivas: los códigos antropológico-culturales, que son reconocidos a partir de lo que se aprende en el proceso de educación y socialización y los códigos técnicos, que se refieren a los mecanismos específicos de la construcción discursiva audiovisual tales como el montaje, la estructura narrativa, etc.

Aun cuando el signo icónico se perciba como “natural” en tanto su analogía o semejanza con el objeto representado, la comprensión total no es la misma necesariamente para todos los individuos, aunque se acerca a ello en tanto la percepción está guiada por los mismos códigos culturales.

En este sentido, Lizarazo distingue dos posibilidades de interpretación y conferencia de sentido a lo visto en la pantalla: los significados pre-fílmicos se refieren a la lectura que un espectador hace de lo que ve en pantalla en una relación inmediata de iconicidad, es decir, identifica objetos, personas, situaciones, etc. Los significados fílmicos aparecerán en el momento en que lo representado entra en relación con el resto de las unidades significativas (planos, imágenes, secuencias)

y adquiere un estatus semántico propio del discurso.¹⁸⁹

Con estas consideraciones, desarrollaremos en el siguiente inciso los códigos del lenguaje audiovisual que encuentran su génesis en la fotografía y el cine pero que han sido adoptados por medios audiovisuales posteriores, como la televisión. Ya hemos indicado en apartados anteriores que una de las cualidades de las series televisivas actuales fue la incorporación de recursos expresivos cinematográficos a su propio discurso.

Un código es un sistema de organización de los signos, regido por una serie de reglas que son aceptadas y conocidas por el grupo que utiliza el código.

Umberto Eco define al código de la siguiente manera:

“Dícese código, de un sistema de convenciones comunicacionales a las que constituyen las reglas de uso y de organización de varios significantes. Por convenciones, entendemos reglas no innatas, aunque sí actuantes a nivel de la conciencia. En este caso, se entiende como modelo especial de código una lengua”.¹⁹⁰ Metz presenta una distinción útil para el análisis de los códigos, pues en su carácter “polifónico”, el lenguaje audiovisual tiene códigos específicos, sin los cuales no se entiende el discurso fílmico, tales como movimientos de cámara o montaje, pero también encuentra códigos que el cine comparte con otras artes (composición de la imagen, música) y finalmente códigos ampliamente difundidos por la cultura, independientemente del medio (por ejemplo, los diálogos, los decorados, etc.).¹⁹¹

El lenguaje audiovisual, está compuesto por códigos visuales, sintácticos y sonoros, fundamentalmente, que interactúan en un proceso en el que cada elemento es determinante para el resultado final.

Para comprender esta complejidad, el primer paso es darnos cuenta de qué tipo de códigos están presentes en el lenguaje audiovisual, es decir, sus códigos específicos.

Un ejemplo de códigos específicos es el de los movimientos de cámara, pues necesitan de la tecnología cinematográfica para existir. Sin embargo, la construcción del cuadro y el código visual en sí, son propios también de otras formas

¹⁸⁹ Diego Lizarazo, *op. cit.*

¹⁹⁰ Umberto Eco (1986). *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen.

¹⁹¹ Metz, *op. cit.*

de expresión como la fotografía fija. La voz de un personaje, no está precedida por un código específico o cinematográfico, su connotación dependerá de otros subcódigos. Los códigos de la voz también se manifiestan en radio, productos sonoros o teatro.

Cassetti y Di Chio parten de los componentes del film sonoro para abordar posteriormente los códigos y subcódigos. La clasificación que se presenta a continuación permite una vista general de éstos:¹⁹²

3.3.1 Códigos visuales

Se refieren a la imagen y sus posibilidades comunicacionales y estéticas. Estos códigos han ido construyendo sus convenciones desde la pintura, pasando por la fotografía, el cine y la televisión. En estricto sentido, se refieren al encuadre que constriñe aquella parte de la realidad que ha sido atrapada por la lente de la cámara, esto implica la delimitación en el interior de bordes precisos. Cuando delimitamos un objeto, también lo destacamos de su contexto, lo recortamos, mostrando sólo una parte de la realidad, obligando a suponer la existencia del resto, esto nos lleva a la importancia de las relaciones entre el espacio que se muestra (campo visual) y el que no se ve, pero se conoce (fuera de campo).

El encuadre tiene dos funciones indisolubles en el momento de la recepción, pero identificables para fines de su análisis: iconicidad y estética.

3.3.1.1 Iconicidad

Cumple una función eminentemente comunicacional. Se refiere a la correspondencia entre la imagen y su significado, lo cual permite que el espectador identifique los elementos que aparecen en la pantalla sea capaz de definir lo que representan. No es sólo un proceso de reconocimiento, sino de aislamiento del

¹⁹² Cassetti y De Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, Comunicación.

objeto y la comprensión de su identidad y sentido propios en el filme.

En la dimensión descriptiva del encuadre se encuentran los significados denotativos (una persona en determinado lugar, llevando a cabo una acción). La experiencia previa del espectador es el referente que le permite comprender la información que brinda la imagen y ubicarla dentro de su bagaje visual y cultural (por ejemplo, el espectador no solo ubica a una persona sino sus generales (edad, sexo, condición); sus actitudes (gestos, postura); la simbología de los objetos y los espacios, por lo que también desentraña los significados connotativos que transmiten los indicios¹⁹³ dispuestos por el realizador. La relación del espectador con la imagen dependerá de su familiaridad con los objetos y los acontecimientos y del grado de atención que ponga a la imagen: “También estudiamos la imagen y nos fijamos en zonas de probable información: caras, ojos, manos; lo que Arnheim llama los “nudos visuales” formados por vectores compositivos”.¹⁹⁴

La composición icónica regula la construcción del espacio visual a través de la colocación de los distintos elementos al interior de la imagen, lo cual también imprimirá una carga semántica al cuadro, por ejemplo, el primer plano de un objeto le otorga una significación especial en la historia, lo cual es comprendido sin ningún problema por un espectador medio, educado en la cultura audiovisual. Los recursos de la iconicidad son los que se refieren a la composición del cuadro, que veremos más adelante.

3.3.1.2 Estética y plasticidad de la imagen

La otra función del encuadre es la estética. Más allá de la función comunicativa, la imagen responde a una serie de preceptos formales que gracias a su herencia de la pintura y la fotografía han ido adquiriendo el status de artísticos en mayor o menor

¹⁹³ Entendemos aquí los indicios como las “unidades indiciales” propuestas por Barthes como unidades de significación y que brindan información sobre el personaje, a diferencia de las unidades funcionales que mueven las unidades significativas para hacer avanzar la historia.

¹⁹⁴ David Bordwell (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, p. 104.

medida, dentro de ciertos paradigmas. Por ejemplo, el cine expresionista alemán de los años 20s, creó una estética definida que tuvo su correlato con la pintura de la época y que hoy es considerada un estilo propio de cualquier discurso audiovisual.

La plasticidad de la imagen se refiere entonces a las cualidades formales de la misma, tales como textura, (hay imágenes con contornos bien delimitados o imágenes con contornos suavizados, que causan efectos diferentes), color/blanco y negro, contraste, calidad de la luz, etc.

Tanto la iconicidad como la estética de la imagen son construcciones derivadas de la composición, proceso en el que distinguimos los siguientes elementos.

La perspectiva

La cámara de cine se basa en el funcionamiento de la “cámara oscura” y por tanto hereda los códigos de perspectiva del siglo XV, en torno a un punto de vista central. Los objetos reproducidos en un filme tienden a desplegarse en el campo visual del espectador de un modo natural, es decir, de acuerdo con los cánones de la visión real, en ausencia de la tercera dimensión, la imagen distribuye el espacio de la manera más parecida a la percepción efectiva del mundo. En cine, la perspectiva ofrece líneas de fuga constantes y una articulación fija de la profundidad de campo, aunque los objetos a cuadro cambien de posición.¹⁹⁵

La perspectiva se relaciona directamente con la noción de “punto de vista”, herencia del escorzo en el arte, y que se refiere a “desde donde veo la imagen”. Dado que la imagen es bidimensional, la perspectiva es la que permite la ilusión de profundidad, asunto que fue estudiado por los pintores renacentistas y heredado posteriormente a toda la cultura audiovisual. Todos los sistemas de perspectiva, como apunta Bordwell, se basan en la disposición de las líneas rectas: “[...] la perspectiva científica ofrece indicios de profundidad muy fuertes e internamente coherentes, especialmente los que implican el 'comportamiento de las líneas paralelas en profundidad’”.¹⁹⁶

El encuadre de una de las primeras películas en la historia, *La llegada de un tren a la estación*, de los hermanos Louise y Auguste Lumiere es un claro ejemplo

¹⁹⁵ Cassetti y De Chio, *op. cit.*

¹⁹⁶ Bordwell, *op. cit.*, p. 106.

de esta herencia: la línea transversal que traza el desplazamiento del tren imprime al encuadre la tridimensionalidad que apunta al realismo de la imagen.



http://pics.filmaffinity.com/Llegada_del_tren_a_la_estaci_n_de_La_Ciotat_C-416912632-large.jpg

Angulaciones

Se refieren a la posición de la cámara con respecto al objeto a fotografiar. La angulación es determinante para lograr tanto la perspectiva como el efecto visual del ojo del “meganarrador” que será trascendente para impactar al espectador. Si la cámara no tiene angulación tenemos entonces una toma frontal, que es la más conservadora y más utilizada por su carácter fuertemente descriptivo y porque es la que se asemeja más a la visión humana.

Pero la cámara puede registrar al objeto desde una posición superior (toma picada) o inferior (contrapicada). El uso frecuente de estas angulaciones les ha conferido un significado de superioridad o inferioridad el objeto o el sujeto, sobre todo cuando se trata de figura humana. Ahora bien, esto no implica que todas las veces que se utilice esta angulación tendrá esa acepción, pues es el contexto de la toma la que le da sentido de acuerdo al montaje.

Si el registro se hace desde el cenit, el resultado es toma cenital. Dado que es una perspectiva poco usual para el ojo humano, el tiempo de decodificación por parte del espectador puede ser mayor que con cualquier otra angulación. Esta

disposición de la cámara no es muy frecuente, se asocia con el estilo de dirección y con un discurso complejo propio del cine que en ocasiones llega a las series televisivas.

La angulación conocida como plano holandés consiste en registrar el cuadro con el eje de la cámara inclinado. Así, el horizonte de mirada resulta también con una inclinación cuya connotación puede ser variada. Tal como las convenciones de las angulaciones picada y contrapicada, al plano holandés se le ha conferido un significado y suele utilizarse para imprimir inestabilidad (por ejemplo, a una situación límite del personaje), sin que esto implique necesariamente que sea aplicable a la totalidad de su uso.

El “ojo de hormiga” se logra emplazando la cámara a nivel del piso. En una toma subjetiva podríamos indicar que es lo que ve un sujeto escondido bajo la cama, o alguien tendido en el piso que no levanta la vista. Son planos. Su función puede ser no solo descriptiva, sino reveladora, pues es un plano si no imposible para el ojo humano sí muy poco frecuente.

Como indica Marcel: “[...] cuando no están justificados directamente con una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar”.¹⁹⁷

Las series que echan mano de los recursos más audaces presentarán este tipo de angulación, que es propia de la estilística cinematográfica.

El recurso conocido como *overshoulder* es una de las convenciones más frecuentes en el lenguaje audiovisual, tanto en el cine como en la televisión. Consiste en plantear el campo y el contracampo de, por ejemplo, dos sujetos que están uno frente al otro. A uno lo veremos de frente, “por encima” del hombro del sujeto en primer plano. En el lenguaje más tradicional, el que puede aludir a una “gramática”, un diálogo, una pelea, un baile de dos personajes será resuelto mediante el emplazamiento de la cámara en *overshoulder*.

Planos: entre los códigos del encuadre se encuentra la escala de campos y planos, además de los grados de angulación e inclinación. La escala de campos y

¹⁹⁷ Martín, *op. cit.*, p. 47.

de los planos asume como criterio de clasificación la cantidad de espacio representado y la distancia de los objetos filmados, desde lo que se desprende la integridad de la acción y el grado de *reconocibilidad*.¹⁹⁸

Así, tenemos objetos en primer plano o segundo plano según su cercanía o lejanía con respecto a la visión del espectador. El manejo intencional del primer plano marca necesariamente la línea de perspectiva con respecto a los otros. Por otro lado, como indicamos en el capítulo primero, el manejo artístico de los planos no solo es un resultado de la composición sino de la manipulación de la profundidad de campo.

Cuando la totalidad de los elementos del cuadro están en foco, la imagen resulta más cercana a la mirada del ojo humano. Sin embargo, manipular el foco de uno y otro objeto en los distintos campos es una decisión comunicacional y estética, que prioriza la carga semántica del elemento en foco supeditando el resto, que queda fuera de foco. Esta es una cualidad específica del uso de la cámara, lo que aleja el discurso visual del aparente realismo de la imagen fotográfica.

Otra concepción del plano es su definición por su cercanía o lejanía con respecto al objeto lo que resulta en el porcentaje del cuadro ocupado por el mismo. Este es uno de los principales recursos expresivos del lenguaje audiovisual y el más consensuado en cuanto a los significados que se le atribuyen.

- Long shot: toma que abarca un ambiente completo, más allá del registro de una acción o un personaje.
- Plano general: abarca también un ambiente completo, pero la acción y los personajes son reconocibles.
- Plano de conjunto: se sitúa entre el campo medio y la figura entera, abarca varios personajes u otros elementos. 2 shot, 3 shot, group shot.
- Plano entero (full shot): encuadre del personaje de los pies a la cabeza.
- Plano americano: encuadre del personaje de las rodillas para arriba.
- Plano medio figura (medium shot): encuadre del personaje de la cintura para arriba.

¹⁹⁸ Casetti y De Chio, *op. cit.*

- Medium close up: toma a la persona del pecho hacia arriba.
- Primer plano: encuadre concentrado en el rostro, con el contorno del cuello y de la espalda.
- Primerísimo plano: encuadre muy cerrado, concentrado sobre ciertos detalles.
- Detalle: acercamiento concreto a un objeto o cuerpo.

Es necesario aclarar que no todo lo que vemos en pantalla tiene una nomenclatura en términos de plano, sobre todo con cámara en movimiento, pero aun así habrá recortes del cuadro que no puedan ser descritos como los planos que mencionamos en esta lista; sin embargo, su valor expresivo es un asunto ampliamente asociado a la competencia audiovisual de cualquier espectador que sabe que un acercamiento en primer plano a un objeto es porque éste tiene un peso específico en la historia. El análisis del lenguaje de un producto audiovisual a partir de los planos utilizados nos remite enseguida a la intencionalidad del autor: por ejemplo, un long shot con personajes en escena desarrollando acción o diálogo sugiere un deslinde de la escena que le resta importancia dramática. Lo contrario sucede con los acercamientos o con los planos más cerrados.

Manejo de la luz (iluminación). “Constituye un valor decisivo de la creación de la expresividad de la imagen”.¹⁹⁹

La iluminación no es un elemento que el espectador medio pueda disociar de la totalidad de la imagen, pues su función es la creación de atmósferas, de ambientes. Hay un valor importante de veracidad en la iluminación: una escena realista, tanto en espacios interiores como exteriores, deberá atender a los tonos, las sombras, los volúmenes que naturalmente causaría tanto la luz del sol (mayor fuente de iluminación) como la artificial.

Por otro lado, la iluminación no realista explota los recursos de la luz para imprimir dramatismo o para enfatizar ciertos estados de ánimo requeridos por la escena. En una analogía con la pintura, referente directo de la iluminación en los medios visuales, la luz realista atiende a los principios renacentistas, cuya premisa era la

¹⁹⁹ Martín, *op. cit.*, p. 63.

imitación de la realidad, incluyendo elementos tan importantes como la perspectiva y la profundidad, por considerar a la naturaleza como el espacio en el que se encuentran los principios del equilibrio y la proporción, elementos constitutivos de la belleza.²⁰⁰ Una fotografía realista tendrá, por tanto, luz natural y profundidad de campo.

En cambio, la iluminación dramática no realista tiene sus orígenes más claros en la pintura barroca, cargada de subjetividad, caprichosa y efectista. Los pintores barrocos iniciaron la tradición del tenebrismo en los cuadros: el fondo total o casi totalmente oscuro y el motivo principal bañado por una luz cuya fuente no es más que la decisión del pintor. El tenebrismo alude a la forma ausente: aquello que está allí, pero que no podemos ver. Esto le imprime, además del efecto dramático, un halo de misterio al cuadro.²⁰¹

El manejo de la luz ha generado estilos que se pueden considerar canónicos en el cine, heredados a la ficción televisiva: el estilo expresionista, que explota luces y sombras; el estilo del *film noir*, pleno de claroscuros; la luz directa del neorrealismo e inclusive la abolición de sombras, volúmenes y texturas propias de la televisión tradicional.

Estos ejemplos nos dan una idea de la fuerza de la luz como elemento dramático y narrativo: los códigos de iluminación para productos audiovisuales no pueden soslayar las intenciones comunicativas y las propuestas estéticas que les van.

La definición de tonos tenues, texturas suaves, atmósferas duras o cálidas, son efectos del diseño de iluminación que deben ser tomados en cuenta para el análisis.

3.3.1.3 Movilidad de la cámara

La imagen en movimiento es la característica propia del cine. En este tipo de códigos existen dos posibilidades básicas: que se mueva el objeto filmado, o que se

²⁰⁰ Jorge Juanes (2010). *Arte contemporáneo*. México, Ed. Itaca, BUAP.

²⁰¹ *Idem*.

mueva la cámara. De ellos se desprenden una serie de combinaciones que se convierten en un elemento fundamental de la narración. Martin Marcel distingue las siguientes funciones en los movimientos de cámara:

- Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento, en cuyo caso cámara y sujeto se mueven, una opción recurrente en persecuciones.
- Creación de movimiento ilusorio. El espectador puede vivir la sensación de movimiento entre sujetos estáticos.
- Descripción de un espacio o acción. La cámara va develando la información a medida que transcurre el movimiento.
- Definición de relaciones espaciales entre dos elementos (dos personajes, o un personaje y un objeto). Esta es una forma sugerente de establecer la interrelación que guardan los elementos. El movimiento de cámara imprime sensaciones que pueden ser de suspenso, peligro o amenaza en función de lo que muestra en el cuadro durante su movimiento.
- Énfasis dramático.
- Expresión subjetiva: la cámara sustituye a los ojos del autor. En movimiento, el efecto suele ser muy elocuente en cuanto a la empatía lograda con el personaje.

El movimiento de la cámara es una decisión a tomar por el director según el efecto que busque producir en el espectador. En este sentido, ningún plano, ningún movimiento de cámara o ningún recurso visual que se utilice en el discurso es gratuito: refiere siempre la posición de quien dirige ante los hechos narrados.

Jean Luc Godard²⁰² ponía el dedo en el renglón al afirmar que el travelling era un asunto de moral. La frase pone de manifiesto el hecho de que la estética de un

²⁰² Godard , junto con Jaques Rivette, postula la moral del travelling en su crítica a la película Kapo, de Gillo Pontecorvo, sobre los campos de concentración nazis en donde hay una suerte de apología del suicidio con un manejo estético de la cámara que ambos críticos consideraron “despreciable”. Fue publicado en Cahiers du Cinema y ha sido retomado en múltiples trabajos al respecto de la ética del cine y los medios audiovisuales actuales. Crf. Broullón Lozano, Manuel. El travelling moral, hacia un compromiso ético de la imagen en movimiento en La ética de la Comunicación a comienzo del siglo XXI. (Libro de actas), Universidad de Sevilla, 2011. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30990/Pages%20from%20libro-actas-congreso-etica-comunicacion-9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

relato audiovisual está estrechamente relacionada con la posición ética del director. No se trata de utilizar los recursos del lenguaje solo por la espectacularidad que pueden imprimir al discurso, sino asumiendo la responsabilidad de que lo que se comunica es un punto de vista, y que el sistema sígnico que supone el medio audiovisual tiene un compromiso con las propias leyes y normas que determina el propio medio.

La movilidad de la cámara es una decisión narrativa y estilística; su función puede ser descriptiva o poética, pero está condicionada a la situación en la que se lleva a cabo el registro de la imagen.

La producción audiovisual en sets especialmente dispuestos para el desarrollo de la escena, o en locaciones reales, enfrenta siempre retos para lograr el emplazamiento o los movimientos de cámara deseados. Los recursos existentes para ello son variados, pero todos dependen del presupuesto de la producción. Así, vemos escenas resueltas con cámaras aéreas o mediante el uso de planos básicos. Las posibilidades visuales no siempre dependen en forma exclusiva del creador de la obra, sino de sus alcances económicos. Este tema no es menor en las series de televisión. Hay capítulos piloto dirigidos por directores de cine, como el caso de *Boardwalk Empire* a manos de Martin Scorsese,²⁰³ establece un despliegue visual con un costo de 18 millones de dólares que difícilmente puede ser sostenido en los capítulos subsiguientes (la serie apuesta en todo caso al prestigio del afamado director, aunque no logre del todo adaptarse a las condiciones de la serialidad televisiva).

Analizar el lenguaje formal, como en este caso la movilidad de la cámara o en cualquier elemento del discurso, implica la necesidad de tomar en cuenta estos aspectos, de ahí la importancia de conocer el tipo de serie que se va a analizar y el contexto en el cual y para el cual es realizada.

Una sitcom con sets fijos y tiros de cámara reducidos responde a necesidades narrativas específicas que no requieren de un manejo visual muy elaborado; por el contrario, las series de mayor status cultural y con pretensiones artísticas,

²⁰³ Concepción Cascajosa Virino (2015). *La cultura de las series*. Barcelona, Ed. Laertes.

explotarán los elementos del lenguaje de forma tal que pueden catalogarse como cinematográficas, resignificando la imagen televisiva, en la que los elementos visuales y sonoros adquieren expresión propia.

A continuación, presentamos una descripción genérica de los movimientos de cámara.

Panning: la cámara no puede trasladarse, porque su soporte está fijo, pero sí volverse. Puede ser horizontal, vertical o de balance. Tiene un uso descriptivo: por él conocemos el escenario donde se desarrolla la acción y un uso dramático: nos va presentando los diversos elementos de la acción.

Travelling: cuando la cámara está sobre un soporte móvil que le permite desplazarse en forma lateral.

Dolly (in o back) es el desplazamiento hacia adelante o hacia atrás. (Puede confundirse con el uso del zoom, pero éste es un acercamiento al objeto por medio de la lente, lo que cierra el ángulo de la toma).

Tilt (up o down) es el movimiento, sobre el eje, hacia arriba o abajo. (No hay desplazamiento)

Grúa: cuando la cámara se monta sobre un brazo móvil que permite combinaciones en diversos sentidos.

En la serie Modern Family la cámara en mano y en continuo movimiento transmiten nerviosismo, inestabilidad, como las tomas de la familia de Claire y Phil. Es el formato de “falso documental” que da como resultado un realismo extraño en las tomas.

3.3.2 Códigos gráficos

El último de los códigos visuales en un producto audiovisual son los indicios gráficos a los que encontramos de diferentes formas:

- Los didascálicos, que se refieren a los letreros (antes cartones) que ilustran la narración informando al público sobre, por ejemplo, el paso de tiempo, el año de

la acción, el lugar donde ésta sucede, etc.

- Los textos, que son los indicios gráficos que pertenecen a la realidad planteada por el film. (Por ejemplo, el inicio de Star Wars).

- Los créditos, que contienen toda la información sobre la producción. En este sentido, vale la pena detenernos en la importancia de los créditos en una película o en una serie.

Los créditos son diseñados bajo las mismas premisas que la dirección de arte de una serie: constituyen un discurso con personalidad propia pero sumamente elocuente para introducir al espectador al carácter estético y temático del producto en cuestión.

Si bien son elementos gráficos informativos, han ido ocupando un lugar cada vez más importante como recursos narrativos. Si en las películas clásicas sobre la imagen de la acción aparecían los créditos de realización, sus formatos se han estilizado y en la actualidad son un producto coherente con contenido propio.

Según Bordwell y Thomson,²⁰⁴ los créditos pueden anticipar algún elemento que aparecerá posteriormente o pueden presentar un espacio en el que transcurrirá la historia, pueden resumir la historia o mostrar fragmentos de la misma.

La técnica de los créditos en la serialidad televisiva actual ha llegado lejos en este sentido; HBO empezó a hacer secuencias de más de un minuto con la conciencia de que poseen un valor adicional y pueden enganchar al espectador desde el inicio; el uso de recursos visuales y sonoros y el desarrollo de figuras retóricas han dado secuencias de créditos memorables, como la analogía Breaking Bad con la tabla periódica de los elementos, la metáfora de Don Draper cayendo al vacío, el simbolismo del mapa de Games of Thrones y su alusión a los escudos, los territorios y el mecanismo que hace surgir los castillos como símbolos unívocos de poder en un sorprendente plano secuencia.

El montaje de tomas en movimiento del inicio de True Blood no puede pasar

²⁰⁴ David Bordwell y Kristine Thomson (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós.

desapercibido para un espectador avezado en temas de vampiros; la lenta y casi íntima preparación del cadáver en *Six feet under* prepara al público para enfrentar la muerte desde el humor y la crítica.

Analizar el contenido y la forma de los créditos es un ejercicio de comprensión de la serie desde un discurso paralelo, que lo complementa y le imprime a la vez el sello que la distinguirá a lo largo de las temporadas.

3.3.3 Códigos sintácticos: montaje

Un elemento menor o puramente episódico adecuadamente intercalado en el decurso de la acción, crea un choque que enfatiza o carga de sentido otros elementos.²⁰⁵ Esta frase alude al “montaje de atracciones”, término formulado por Sergei Eisenstein para describir la intervención del montaje como definitorio del discurso audiovisual.

Las películas se arman, es decir, que la realidad cinematográfica se construye de varias maneras. Existen dos tipos de montaje, en términos generales. El montaje en la imagen y el montaje entre las imágenes.

El concepto del montaje dentro del cuadro cinematográfico surge con los hermanos Lumiere cuando al filmar la llegada de un tren crean planos diferentes dentro del mismo cuadro: campos largos o primeros planos filmados por Meliés, en la misma toma.

El montaje como fenómeno de edición propiamente dicho es posterior y tiene su colofón teórico práctico en el taller de Kuleshov, en Rusia, a principios del siglo XX. En este taller se estudiaron las posibilidades expresivas del filme a partir del orden y la duración de las escenas. Eisenstein llevaría a la pantalla muchos de estos principios en cintas como *El Acorazado Potemkin* o *Iván el Terrible*.

Podemos definir al montaje como la acción de determinar el orden y la duración de los distintos códigos cinematográficos.

²⁰⁵ José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Luis Bueno Alons (1999). *El cine, otra dimensión del discurso artístico*. España, Universidad de Oviedo, p. 335.

Jaques Aumont repasa a grandes rasgos el proceso tradicional que permite el paso del guion a la película acabada:

[...] una primera etapa consiste en desglosar el guion en unidades de acción (escenas) y eventualmente, desglosar éstas en unidades de rodaje (tomas).

El conjunto de estas tomas constituye los *rushes*, a partir de los cuales comienza el trabajo de montaje propiamente dicho, que consta de tres operaciones indispensables:

1. Una selección, entre los *rushes*, de los elementos útiles.
2. Un enlazado de planos seleccionados en un cierto orden.
3. Finalmente, se determina con un nivel preciso, la longitud exacta que conviene dar a cada plano y los empalmes (*raccords*) entre esos planos.²⁰⁶

En la cantidad de posibilidades que permite el montaje ya sea en la toma o de una toma a otra, radica en mucho el arte cinematográfico.

Cassetti y Di Chio²⁰⁷ sostienen la posibilidad de establecer una tipología de asociación entre las imágenes:

Asociación por identidad

“Este tipo de nexo se verifica cada vez que una imagen vuelve igual a sí misma, o cada vez que un mismo elemento retoma de imagen en imagen”. Un ejemplo del primer caso sucede en algunos thrillers policíacos, en donde ciertas pistas nos remiten directamente, en tanto objetos, al culpable. En el film *Requiem por un sueño*, aparece una pequeña secuencia de grandes acercamientos al ojo, al torrente sanguíneo y otras partes del cuerpo que indican la entrada de sustancias al organismo. La misma secuencia es utilizada en varios momentos de la cinta, en la que llega a ser un referente básico.

La asociación por identidad constituye una secuencia que permite la rápida lectura de un proceso repetitivo y que alude a un significado con el que el espectador se ha familiarizado.

Asociación por proximidad

Este tipo de asociación se da cuando existe relación directa entre la situación que

²⁰⁶ Jaques Aumont (1990). *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.

²⁰⁷ Cassetti y De Chio, *op. cit.*

atañe, por ejemplo, al perseguidor y al perseguido, a dos personajes y a la continuidad del filme. Por ejemplo, el hombre soñador que imagina a la mujer ideal y, al corte siguiente, una mujer en el supermercado. La proximidad de las tomas invita a pensar al espectador que ésa será, finalmente, la pareja del soñador.

Asociación por contraste

El nexos consiste en utilizar planos o elementos visuales contrastados en los que el impacto visual puede ser un gran reforzador de la idea. Pasar, por ejemplo, de una toma de tráfico en la ciudad, al *close up* de una persona en silencio refuerza el significado tanto de una como de la otra.

Asociación por transitividad

Esta asociación se presenta cuando la situación expuesta en una primera toma encuentra su prolongación y complemento en la siguiente imagen. La sucesión de tomas va desarrollando el acontecer de las acciones, mostrando los momentos significativos para la interpretación o comprensión por parte del espectador. Este tipo de asociación es la más frecuente en la narrativa audiovisual pues es la que naturalmente permite el devenir de los acontecimientos. La ficción televisiva suele ser más lineal que la cinematográfica en su estructura narrativa, por lo que su montaje responde en la mayor parte de los casos al devenir causal de las acciones.

Hasta aquí se han mencionado las posibles asociaciones de una imagen con otra a partir de un criterio de relación. El montaje no sólo se limita a esta cualidad, sino que permite también la unión de dos situaciones que no presenten necesariamente un tipo de asociación específico, como el caso del “montaje paralelo”, en el que se intercalan secuencias de lugares y acontecimientos diferentes.

Si se observan con cuidado los tipos de nexos anteriores podemos pensar en una serie de combinaciones narrativas que se pueden entender como soluciones clásicas a cierta idea del montaje. Cassetti y Di Chio hablan de formas sintácticas básicas de características específicas, por ejemplo:

El plano secuencia que consisten en una toma en continuidad, que describe toda una situación sin cortes, esta forma permite, según los autores, la conexión entre varios niveles asociativos, gracias al recorrido de la diversidad de elementos

que pueden aparecer encuadrados y que generan la asociación de proximidad.

El *decoupage*, que consiste en la asociación de una serie de imágenes, con cortes, que plantean el desarrollo de una misma situación. Puede narrarse también con una gran variedad de cortes y propiciar distintos modos de asociación en el público, que permitan una continuidad realista en el filme.

La última de las formas sintácticas sugeridas en *Cómo analizar un film* de los autores mencionados, es el montaje hecho a base de yuxtaposición de imágenes, célebre por los estudios de Eisenstein sobre el tema. En este tipo de montaje, pasamos de una imagen a otra que aparentemente no tienen un nexo directo pero que posee un sentido significativo que proyecta una tercera idea. Un ejemplo clásico de este tipo de sintaxis es el planteado por Pudovkin: si en la imagen A vemos a una mujer muy arreglada, y en la imagen B el paso de una zorra entre los matorrales, podemos sugerir un significado tercero.

Este principio se ha desarrollado a lo largo de la historia del cine, muchas de las mejores metáforas del cine han sido realizadas con esta forma de articulación. Por ejemplo, la cinta *Naranja Mecánica*, de Stanley Kubrick, pasamos de una imagen de Beethoven a una de cristos danzantes y a otra de una serpiente que se enrosca en una rama que sobresale de un poster de arte pop. La secuencia como totalidad confluye a una serie de ideas resultantes de la combinación de elementos aparentemente discordantes que actúan como una orquesta produciendo el arreglo que es la secuencia.

¿De qué manera se concretan los códigos sintácticos en la serialidad televisiva? Esta pregunta nos lleva necesariamente al tema de la *cinematografía* de la televisión. Ya se había establecido en el inicio de este trabajo que la doble herencia del cine a la televisión estaba fundamentalmente en sus aspectos formales. Así como los recursos de la imagen y el sonido responden a principios similares de codificación, la sintaxis del discurso audiovisual es la misma en la televisión: responde a la lógica de sucesión de planos que van adquiriendo significado en función del antecedente y del subsecuente.

Tradicionalmente, el lenguaje televisivo se caracteriza por su asequibilidad: la ficción televisiva es eminentemente narrativa: cuenta historias buscando el

enganche del espectador con las premisas dramáticas, los personajes, nudos, tramas y subtramas. Esto requiere de un lenguaje claro y fluido, es decir, una narrativa visual lineal, con planos elocuentes y de rápida lectura.

Las series actuales, sin embargo, sí han conquistado un status mayor en la valoración estética de su lenguaje: la “televisualidad”.²⁰⁸ Mencionamos en el capítulo 1 que una de las cualidades de las series y la nueva ficción televisiva es la adopción del lenguaje del cine. Siendo más específicos, la televisualidad es precisamente el desarrollo de los paradigmas propios promovidos por las nuevas condiciones de producción que aceptan formas más arriesgadas y también por la incursión de directores de cine en la producción de series.

Son ampliamente conocidas las incursiones como David Lynch en *Twin Peaks*; Scorsese en *Boardwalk Empire*, Tarantino en *CSI (Peligro sepulcral)*, Walter Hill en *Deadwood*, Frank Darabont en *The Walking Dead*, Patty Jenkins en *The Killing*; Steven Soderberg en *The Knick*.²⁰⁹

3.3.3.1 La construcción del tiempo en la narrativa audiovisual

En el capítulo 2 explicamos la temporalidad narrativa y las variantes en su construcción. Las analepsis, prolepsis y demás figuras de disposición del tiempo narrativo tienen un referente claro en el lenguaje audiovisual.

La narración audiovisual avanza por elipsis, bajo la consigna de mostrar en pantalla solo las escenas fundamentales para el desarrollo de la historia o incluso partes de la escena: por ejemplo, un sujeto que se viste frente al espejo es una toma que se puede resolver en un par de planos rápidos sin atender al tiempo real que lleva la acción. El tiempo es el principal constructo del montaje.

Cuando los saltos en el tiempo son considerables, es decir, hacia el pasado o

²⁰⁸ Término acuñado por el escritor Erskine Caldwell para designar el estilo que emplea la televisión en los años 80. Cfr. Alejandro Totaro (2014). *La cinematografía de la televisión*. 2014. Kindle edition.

²⁰⁹ Cascajosa Virino, en *La cultura de las series, op. cit.*, hace una minuciosa revisión de las incursiones de cineastas en la televisión atendiendo no sólo a las finalidades de la producción sino a factores como prestigio o estilo.

al futuro, analepsis o prolepsis, en el tiempo de la narración, se trata de *flashback* o *flashforward* respectivamente.

Bela Balasz distinguía ya , en los inicios de la teoría del cine tres ideas de tiempo: el de la proyección (la duración en pantalla que corresponde al tiempo del relato, pues es el que se refiere a la enunciación); el tempo de la duración (la historia narrada desde el marco temporal de la diégesis, dicho de otra manera se refiere al tiempo en la vida de los personajes que cuenta la historia) y el tiempo de la percepción, que se refiere a la sensación del espectador con respecto al tiempo, la lentitud del discurso o su aceleración redundan en la forma como es intuitivamente recibido por el sujeto.²¹⁰

Mittel²¹¹ también afirma la existencia de tres corrientes temporales: el tiempo de la historia, que sigue las convenciones del mundo y su cronología real. El tiempo del discurso, que se refiere a la estructura temporal y la duración de la historia tal como se narra, invariablemente utilizando elipsis y saltos en diversos momentos. Las narrativas complejas reordenan los acontecimientos utilizando los recursos mencionados, *flashback*, *flashforward* y elipsis manipulando de manera deliberada el tiempo del discurso. Finalmente, hay un tiempo de narración que lleva contar y recibir la historia (el tiempo del relato). Este es el tiempo sujeto a mayor control en los medios audiovisuales. El cine puede tener alguna flexibilidad, aunque las restricciones para su distribución y exhibición suponen un factor a tener en cuenta; pero los tiempos televisivos eran exactos tanto por el espacio destinado a un episodio semanal como por los tiempos de las pausas comerciales.

Si en la literatura esta dimensión de la temporalidad responde esencialmente al ritmo de avance del lector, en pantalla es el mismo para todos los espectadores aun cuando el visionado en *streaming* permite interrumpir una proyección, el tiempo de la acción no se modificará.

La comprensión del tiempo narrativo es fundamental para entender la lógica de la serialidad, que se define precisamente por el uso del tiempo: la estructura de una serie se logra mediante la segmentación temporal de una historia macro en

²¹⁰ Martín, *op. cit.*, p. 226.

²¹¹ Jason Mittel, *op. cit.*

temporadas y episodios.

Los recursos formales para marcar los cambios en el tiempo vienen también de la tradición cinematográfica. El más usual es el corte directo y serán los elementos narrativos los que permitan al espectador suponer un paso del tiempo por la consecución lógica de la historia, cambios en el aspecto físico de los personajes, indicios de temporadas fácilmente reconocibles (Navidad, los cambios climáticos de las estaciones del año o los festejos de cumpleaños son recursos asequibles y claros). En otros casos, los recursos visuales como fundidos, disolvencias, barridos, cortinillas o letreros van dando la pauta de la modificación temporal. Es posible, aunque menos frecuente, el uso de recursos sonoros para realizar los pasos de tiempo.

Las elipsis responden no solo a la intención de condensar el tiempo sino también de obviar ciertas partes de la acción por su redundancia, pero también por su contenido. Todos los medios tienen reglas, explícitas o no, sobre qué mostrar en pantalla: "...La muerte, el dolor violento, las heridas horribles y las escenas de tortura o de asesinato se suelen ocultar al espectador y reemplazar o sugerir por distintos medios".²¹²

Así como en el cine el código Hays²¹³ dictó los cánones para la presentación de escenas que podrían vulnerar la moral del público, la televisión tiene sus propios principios, establecidos por los anunciantes, las productoras, los distribuidores o el público, que regulan la presencia de ciertas escenas en el relato. La elipsis es un aliado para solo sugerir escenas sexuales, violentas o difíciles de resolver.

La temporalidad de las series atiende a su "parentesco" con la saga o la novela por entregas: es preciso prever el tiempo de la historia con un tiro largo, tomando en cuenta un número determinado de episodios por temporada y, dependiendo de la aceptación del público y las condiciones del mercado, extenderla hacia varias temporadas. Pueden estar años al aire.

Esto implica el paso del tiempo natural en los propios personajes (encarnados

²¹² Martín, *op. cit.*, p. 89.

²¹³ Código Hays. Vigente durante treinta años a partir de 1934 para regular la información explícita de escenas de guerra, sexuales, drogas, consumo de alcohol, etc.

en actores, por supuesto), así como la segmentación en temporadas y episodios, lo que irá delimitado el tiempo del relato y la construcción narrativa de la cronología.

La complejidad de articular estos factores en una narrativa lógica explica la cronología lineal que impera en casi toda la ficción televisiva. La estructura fragmentada tanto por las condiciones de la serialidad como por las inserciones comerciales en su caso exigen una administración del tiempo en sus tres dimensiones que no afecte la comprensión de la trama (las series son productos eminentemente narrativos) y permita plantear líneas argumentales a corto, mediano y largo plazo.

Por ejemplo, el recurso del flashback en *Mad Men* es importante para comprender el contexto en el que se forja la personalidad de Don Draper, pero la dosificación de sus recuerdos está siempre en atención a la temporalidad interna del episodio; un flashback nunca es la última escena de un capítulo ni es demasiado larga.

Analizar la construcción temporal a partir del montaje hace necesaria primero la distinción de las tres categorías: tiempo de la historia, tiempo del relato, construcción temporal de la narrativa.

Esta distinción se aplica a la totalidad de la serie, en el caso de que ésta haya concluido, a cada temporada y a los episodios clave en los que las unidades funcionales imperan en el relato. Es interesante observar que los indicios (o unidades estructurales indiciales) no tienen relación directa con el paso de tiempo, los que lo accionan son las funciones puesto que son las que desplazan la historia en la línea cronológica dispuesta en la estructura narrativa.

3.3.3.2 La construcción del espacio *filmico*

Así como se construye el tiempo, también el espacio posee sus propias dimensiones. En el capítulo 2 abordamos el concepto de espacialidad desde la narratología: para Mieke Bal²¹⁴ los acontecimientos suceden forzosamente en

²¹⁴ Bal Mieke (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Ed. Cátedra.

algún lugar, es decir, tienen una dimensión espacial que en algunos casos puede deducirse, pero, a fin de cuentas, y tal como lo expresa Genette, no se puede narrar sin describir. Una narrativa implica determinar el lugar donde ocurre la acción. El espacio tendrá por tanto una conexión directa con el personaje y sus acciones. No es solo un escenario, sino que se convierte en un elemento significativo íntimamente ligado a la percepción, pues la ubicación geográfica y espacial es tan importante como la temporal para la construcción de la diégesis.

El espacio para Roland Barthes²¹⁵ es un elemento informante, un indicio que abona al efecto de realidad de la historia, en términos narrativos, la hace verosímil y permite la funcionalidad de las acciones, les dan coherencia y sentido.

Ahora bien, el espacio en sí mismo es un potente elemento simbólico. Podemos hablar entonces de un “espacio semiotizado”²¹⁶ que imprime a la historia una serie de elementos ideológicos o psicológicos que suman al contexto narrativo y funcionan como referentes directos de la intencionalidad integral del narrador.

El espacio en la narrativa literaria es un elemento descrito, pero, como todo discurso posee un soporte propio, en el lenguaje audiovisual debe ser construido a partir de los recursos visuales, sonoros y sintácticos.

En el punto 3.3.2 indicamos que los elementos que componen la imagen cumplen una función de iconicidad (además de la estética) esto es, brindan al espectador la información suficiente para comprender la escena tanto por la perspectiva desde la cual es mostrada (angulación, plano, movilidad) como por los elementos internos del cuadro, en donde está implícito el espacio.

Sin embargo, cuando nos referimos a la construcción del espacio como una derivación del montaje estamos atendiendo a la lógica espacial que brinda la sucesión de planos.

El universo espacial de la historia se va construyendo en la mente del espectador a medida en que están ordenados los planos. Por ejemplo, si un personaje sale por una puerta y la siguiente toma lo muestra en la cocina comprendemos la contigüidad de los dos espacios. La referencia espacial queda en

²¹⁵ Barthes, *op. cit.*

²¹⁶ Miecke, *op. cit.*

la memoria del espectador dando así coherencia al relato dentro de un lugar determinado.

Por el montaje, puedo hacer realidad en la pantalla que una mujer salga de un departamento en el centro de París directamente a una playa, como hizo Buñuel en *Un perro andaluz*.

Un ejemplo más: imaginemos a un personaje que sube y sube y sube escaleras. Las diversas tomas de la acción de subir serán montadas con otras panorámicas de un edificio de 53 pisos. El resultado, en pantalla, será un tipo que escaló semejante torre aun cuando en la realidad no se filmó en las escaleras del edificio en cuestión, y nuestro personaje no hizo más que subir unos 20 escalones. La articulación de planos brinda la información suficiente para el armado espacial.

Además, el manejo de la cámara nos puede sugerir espacios asfixiantes, limitados, apoyados por planos cerrados, cuyo significado será diferente a la utilización de planos más abiertos, aun cuando la acción y el diálogo de los personajes sea el mismo.

Un concepto fundamental del espacio fílmico es la distinción entre campo visual y fuera de campo. Lo que está fuera de campo no está en pantalla, pero sí en la escena, y concierne por tanto al espacio de la acción.

La orientación al espectador en el proceso de construcción y comprensión de la espacialidad de las escenas está estrechamente ligada a la relación que plantean los ejes de dirección o de mirada.

En una acción de movimiento, independientemente del manejo de la cámara, si un personaje camina de derecha a izquierda de *cuadro*, por ejemplo, en una calle, y en la siguiente toma aparece el mismo individuo caminando, deberá respetarse el eje derecha-izquierda. Las persecuciones son efectivas en la ficción audiovisual gracias a este recurso.

Lo mismo sucede con la mirada o la orientación de un personaje con respecto a otro, por ejemplo, en el desarrollo de un diálogo: la ubicación de quién está a derecha o a izquierda de cuadro debe ser respetada para que la posición de los personajes no se invierta, lo que sucede cuando la cámara se salta ese eje imaginario.

El análisis del espacio fílmico se sustenta en las categorías que se presentan y que pueden ser consideradas a partir de opuestos: interior/exterior, abierto/cerrado, finito/infinito, lógico/absurdo, etc.²¹⁷

Es necesario siempre partir de su descripción e identificar los recursos discursivos utilizados en su construcción.

3.3.4 El código sonoro

“Podéis decir que detesto las películas sonoras.
Arruinan el arte más viejo del mundo: el arte de la pantomima.
Aniquilan la gran belleza del silencio”.
Charles Chaplin

“El sonido no se introdujo en el cine mudo: salió de él.
Surgió por la necesidad que incitaba a nuestro cine mudo
a superar los límites de la pura expresión plástica”.
Sergei Eisenstein

El sonido en el lenguaje audiovisual tiene un peso específico en la construcción semántica del discurso; si bien la imagen es poderosa y suele hacernos pensar que en ella radican los principales elementos de significación, el sonido opera en un sentido a veces más intuitivo, inconsciente.

Su esencia abstracta lo convierte en una presencia invisible pero igual, o más elocuente que la propia imagen. Para Michel Chion, el sonido es considerado como el “valor añadido” de la imagen:

Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo «natural» de lo que se ve, y está ya contenida en la sola imagen. Y hasta procurar la impresión, eminentemente injusta, de que el sonido es inútil, y que reduplica la función de un sentido que en realidad aporta y crea, sea íntegramente, sea por su diferencia misma con respecto a lo que se ve.²¹⁸

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ Michel Chion (1990). *La audiovisión*. Barcelona, Paidós. Barcelona, p. 13.

Las posibilidades del código sonoro rebasan con mucho la mera función de la musicalización, entendida como subcódigo. La interacción de subcódigos en el lenguaje audiovisual modifica el sentido de las secuencias, por ejemplo, la música en una película requiere del resto de los códigos que aparecen en pantalla para su interpretación.

Explicar las posibilidades del código sonoro en la narrativa audiovisual supone partir del entendido que su naturaleza depende por supuesto, de su acompañamiento con la imagen.

Como lo reflejan los comentarios citados, existió un gran temor por la anexión de la banda sonora en los principios del siglo XX. Pero se fincaron a la vez parámetros que podían hacer suponer el desarrollo de este elemento que llegaría a convertirse en todo un código estructurado y estructurable, que permitió un desarrollo, como bien lo previó Eisenstein, para las posibilidades expresivas del artista cinematográfico.

Marcel Martin²¹⁹ sintetiza el doble problema que enfrentaban los cineastas antes de la aparición de la banda sonora: Representar de manera visual la percepción de un sonido a través de un personaje y hacer notorio el sonido mismo. Como hemos visto, el cineasta silente superó muy bien ambos obstáculos con la agilización de la cámara, pero la presencia del sonido en el filme sustituye imágenes y permite una descripción de mayor claridad para el cineasta.

Sin embargo, el desarrollo del lenguaje sonoro fue vertiginoso; evolucionó junto con todos los recursos narrativos de la obra audiovisual, incluyendo a la televisión de forma que “[...] la televisión contemporánea cuenta con una utilización del sonido que genera climas, establece atmósferas y crea unidad en la obra”.²²⁰

Para comprender el significado de todos los elementos sonoros en una serie, conviene, como todo proceso de análisis, partir de diversas clasificaciones de su código. La primera, y más general, puede ser aplicable a todo aquello que se escucha en un discurso audiovisual. Partimos de cómo escuchamos los sonidos:

²¹⁹ Martín, *op. cit.*

²²⁰ Alejandro Totaro (2014), *op. cit.*, Kindle posición 807.

Sincronismo: Existe un paralelismo entre la fuente que emite el sonido y lo que se escucha: un diálogo, el sonido de un objeto, un instrumento musical.

Asincronismo: no vemos al personaje, pero escuchamos su voz; es decir, no existe correspondencia directa entre la fuente del sonido y lo que se ve en pantalla. Más adelante veremos cómo, con excepción del diálogo, buena parte del universo sonoro del discurso audiovisual es asincrónico.

Ahora bien, por la naturaleza del sonido, es decir, por la fuente que lo emite, la clasificación es la siguiente:

- Sonido real: es el que generan los personajes y los objetos que aparecen en la pantalla. El sonido real puede estar en sincronismo cuando lo que escuchamos está a cuadro, y también en asincronismo, cuando se produce el sonido de algún elemento en espacio *off* o fuera de cuadro. Está en función de las acciones en la escena.
- Sonido subjetivo: es el que percibimos tal como lo escuchan los personajes. (Por supuesto, puede estar en sincronismo o asincronismo.)
- Sonido expresivo: es aquel sonido que se introduce, sin que esté ocurriendo en la pantalla. No sugiere otra forma de realidad que “metalingüísticamente” nos acentúa la realidad de la película. Es en función de nosotros como público.

Cada una de estas posibilidades pueden ser, por su contenido, también planteadas en paralelismo (sonido e imagen de significados paralelos) y en contrapunto (sonido e imagen de significados diferentes), todo depende del sentido comunicativo y expresivo que se busque lograr a través del código sonoro.

Otra forma de plantear el sonido es en función de su relación con la diégesis:

- Sonido diegético: cuando la fuente sonora está presente en el espacio o la situación representada en la pantalla. El sonido diegético puede ser, a su vez, *on screen* u *off screen* dependiendo si su origen está en la pantalla o no. Puede ser interior o exterior si el origen está en el pensamiento de los personajes o si tiene una realidad física objetiva. Los sonidos reales son forzosamente diegéticos.
- Sonido no diegético: si el origen del sonido no tiene nada que ver con la

realidad planteada en la pantalla. En este sentido, el sonido expresivo puede o no ser originado en la diégesis.

Por la forma de percibirlo, quedaría de la siguiente forma:

- Sonido in: es el sonido diegético exterior cuya fuente está a cuadro. Por ejemplo, vemos una orquesta, cuya música escuchamos claramente, durante un baile.
- Sonido off: sonido diegético exterior cuya fuente no está encuadrada. Por ejemplo, escuchamos la música, pero la orquesta ya no está encuadrada.
- Sonido over: sonido diegético interior, in u off, y el sonido no diegético. Por ejemplo, un personaje recuerda la melodía escuchada durante el mismo baile.

Estas tipologías son aplicables a los elementos clásicos del lenguaje sonoro: la voz, la música y los sonidos incidentales o efectos. Algunos autores consideran al silencio como parte del código sonoro. El silencio total es poco frecuente en el serial televisivo, como lo es también en el cine, su peso semántico y emocional es fuerte y hablaremos de él más adelante.

3.3.4.1 Diálogos

“Formular que el sonido en el cine es mayoritariamente vococentrista es recordar que en casi todos los casos favorece a la voz, la pone en evidencia y la destaca de entre los demás sonidos”²²¹. Si esta aseveración de Chion es acertada con respecto al cine (aun cuando el estilo cinematográfico posmoderno tiene cada vez más economía de palabras), en el caso de la ficción televisiva es contundente.

La televisión ha sido, tradicionalmente, un medio parlante. Tanto por su herencia radiofónica como por la tradición narrativa de recurrir al diálogo como principal vía de transmisión de información supeditando a él la imagen.

²²¹ Chion, *op. cit.*, p. 13.

Para comprender el peso de los diálogos en la narración es necesario identificar las cualidades de las voces de las que son vehículo. En el análisis de este elemento podemos identificar la voz preponderante en las escenas y el peso dramático que cumple de acuerdo a las funciones establecidas por Roman Jakobson:

La función referencial, denotativa o representativa tiene como función narrar, definir, informar. Cuando un personaje habla, los recursos paralingüísticos completan el mensaje verbal y funcionan como indicios de la intencionalidad. Es la principal función del lenguaje oral en la ficción.

La función apelativa es de carácter imperativo: ordena, avisa, persuade, provoca la acción del otro. Las órdenes son la forma más clara de ejercer la función, sin embargo, ésta puede concretarse a partir de entonaciones que sugieren o de peticiones explícitas.

La función expresiva es emotiva, poética, expresa sentimientos más que información racional. Un diálogo puede cambiar de función por la forma como es dicho, independientemente de las palabras que lo constituyen.²²²

Los diálogos son un gran reto en la ficción: su compromiso con la verosimilitud obliga a darles el carácter de naturales, sin embargo, un personaje no habla nunca como las personas en la realidad puesto que parten de la premisa de no ser redundantes y favorecer el desplazamiento de la historia dando información valiosa al espectador. En este sentido, un texto literario difícilmente logra impacto. En ocasiones, el exceso de texto puede llegar a limitar las posibilidades expresivas del resto de los códigos, haciendo más una obra teatral filmada que una obra cinematográfica o televisiva. El texto para el discurso audiovisual exige un trabajo de visualización integral que permite prever lo que será proyectado y la armonía de la imagen con el texto.

En la ficción televisiva, la sitcom tiene la característica de apostar la trama a la personalidad y acciones de los personajes, de ahí que los diálogos ocupen la mayor cantidad de acción de los mismos. La puesta en escena y los emplazamientos de

²²² Susana González Reyna (2000). "Lenguaje y comunicación", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 44, núm. 179. México.

cámara en este subgénero son definidos para favorecer el desarrollo de los diálogos.

En las series dramáticas el diálogo suele ser un poco más mesurado, aun cuando en muchas ocasiones sigue siendo el elemento dramático preponderante. Sin embargo, hay una explotación mayor del resto de los recursos sonoros, visuales y sintácticos. No es gratuito que la valoración del guion de una serie tenga como criterio fundamental sus diálogos.

En el diálogo también es necesario tomar en cuenta si tiene su origen en *in*, *off* u *over*, en función de la diégesis, y, por otro lado, el tipo de sincronización ya sea en paralelismo o contrapunto, con la imagen.

3.3.4.2 Música

La música fue el primer sonido que acompañó al discurso audiovisual. Como el propio medio, su desarrollo fue vertiginoso hasta convertirse en un importante recurso narrativo y expresivo. La música puede enfatizar el tono dramático de una escena, puede suavizar la dureza de la imagen, puede crear atmósferas empáticas o contrarias a la emocionalidad del personaje o puede introducir al espectador en el mundo simbólico de la historia o del personaje.

Su uso en la ficción televisiva heredó los mismos rasgos, aunque con las especificidades del medio.

El análisis de la música no puede dissociarse de su articulación al resto de los códigos; para ello, atenderemos a las funciones que cumple en el discurso:

Las funciones expresivas lograr la enfatización o intensificación de la acción; pueden constituir también el *leitmotive* de algún personaje cuando acompañan algunas de sus acciones de manera reiterada hasta lograr la representación de su identidad. La creación de contrapuntos significativos es también una posibilidad de esta función, así como la evocación de atmósferas, sentimientos o estados de ánimo (en este sentido, la emotividad de una escena descansa principalmente en el código sonoro).

Las funciones narrativas de la música hacen de la diégesis un mundo tangible

en el momento en que le dan dimensión espacio - temporal. La música es un efectivo recurso para aludir a la memoria del espectador y ubicar la acción en determinado tiempo, espacio o cultura. Si bien es común la idea de que la música es un lenguaje universal esta función alude precisamente a lo contrario: es universal desde el punto de vista de la ausencia de un idioma y de que el sonido es un código asimilable sin necesidad de más referentes (como los necesarios para leer o escuchar en otro idioma). Sin embargo, como representante de culturas regionales o locales, la música constituye un código medianamente abierto.

Así, la letra de una canción inicial o escuchada durante el desarrollo del relato puede ser una unidad funcional, en términos “barthianos”, es decir, puede aportar no solo elementos de emotividad o dramatismo sino constituir información importante para detonar la historia.

La música cumple también una función estructural: articula una escena con otra, es un elemento sintáctico valioso para dar continuidad a una secuencia cuya imagen puede establecerse en lugares diferentes y sin embargo, la coherencia narrativa corre por cuenta de la banda musical.

La presencia de música en el discurso audiovisual puede causar efectos de empatía en el espectador²²³. En ocasiones la música participa de manera directa en la situación mostrada marcando incluso el ritmo de las imágenes y una atmósfera emotiva acorde a la acción de los personajes. Así, los códigos visuales y sonoros se han asociado a la representación de la tristeza, la alegría, el triunfo, el suspenso conformando un repertorio de combinaciones convencionales fácilmente detectables por el espectador.

Sin embargo, también puede encontrarse el efecto contrario: Chion ejemplifica este efecto invitándonos a imaginar una escena en la que hay algún acontecimiento violento, como la muerte de un personaje, y algún sonido musical o incidental sigue desarrollándose como si no pasara nada. La música indiferente a la escena puede resultar un contradiscurso.

²²³ Chion, *op. cit.*

3.3.4.3 Sonidos incidentales y efectos

Nada hay en el discurso audiovisual más falso que el sonido. En estricto sentido, por ejemplo, los golpes no suenan (como un derechazo a la mandíbula), pero en la televisión o el cine tienen una presencia sonora contundente.

El sonido natural del mundo es recreado a partir de las necesidades narrativas y dramáticas del discurso. Los pasos de un personaje se escucharán siempre y cuando constituyan un indicio, alguien se acerca, o sean importantes para reafirmar la presencia o personalidad de personaje en cuestión. Lo mismo sucede con puertas que se abren o cierran, motores, aparatos electrodomésticos, sonidos de la naturaleza (viento, lluvia).

Los sonidos incidentales pueden ser clasificados de acuerdo a las tipologías mencionadas: son reales o subjetivos, son diegéticos o extradiegéticos y se escuchan en on o en off. Son el elemento que da verosimilitud a la narración audiovisual pero también cumplen funciones dramáticas o narrativas.

Si bien los ruidos o sonidos pueden ser analizados desde perspectivas muy similares a la voz, sin embargo, hay que recordar que existe una gran diferencia entre la sonoridad de un objeto o de un ente, con la voz humana, y con la palabra. Esta diferencia, provoca que un ruido tenga que ser estudiado a partir de sus propias categorías, es decir, si son provenientes de la naturaleza, si son provenientes de lo humano o si son ruidos especialmente producidos para lograr un efecto.

El diseño sonoro de un producto audiovisual atiende a las convenciones del género y recurre a los recursos necesarios para el armado de un todo coherente en la entreveración de sus códigos. Las series que proponen historias en mundos no reales o en dimensiones diferentes a la realidad acuden al sonido como principal fuente de información sobre situaciones extrañas o ajenas a la cotidianidad terrenal. Tal es el caso de *Stranger Things* (Netflix, 2016), *The OA* (Netflix, 2016) o *Sense 8* (Netflix, 2015).

La producción musical para cine y televisión ha sido prolífica. Hay todo un patrimonio cultural en la música especialmente compuesta para estos medios. El bagaje de una generación está compuesto por el tema de las series que

acompañaron su infancia, adolescencia y juventud, además de los memorables temas de los clásicos del cine. La musicalización es un trabajo que imprime a la serie un carácter único y una carga semántica importante. Las canciones populares o cultas que aparecen en el relato son fuente de interpretación intertextual y cumplen alguna, o varias, de las funciones descritas en este apartado.

Para analizar estos códigos se requiere un visionado focalizado, puesto que el sonoro es el código que menos enunciación hace patente, es decir, podemos ser conscientes de la complejidad de una toma, por ejemplo, una cenital, pero el sonido y sus múltiples variantes son siempre asimilados como partes integrales de la imagen y su disociación requiere de un esfuerzo adicional.

Bibliografía capítulo 3

- Aristóteles (1974). *El arte poética*. Madrid, Ed. Gredos.
- Aumont, Jaques (1990). *Análisis del film*. Barcelona, Paidós.
- Balasz, Bela (2001). *El hombre visible o la cultura del cine*. Buenos Aires, Ed. Cuenco de Plata.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, p. 104.
- Bordwell, David y Kristine Thomson (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- Broullón Lozano, Manuel. El travelling moral, hacia un compromiso ético de la imagen en movimiento en *La ética de la Comunicación a comienzo del siglo XXI*. (Libro de actas), Universidad de Sevilla, 2011. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30990/Pages%20from%20libro-actas-congreso-etica-comunicacion-9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Caramés Lage, José Luis, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Luis Bueno Alons (1999). *El cine, otra dimensión del discurso artístico*. España, Universidad de Oviedo, p. 335.
- Cascajosa Virino, Concepción (2015). *La cultura de las series*. Barcelona, Ed. Laertes.
- Cassetti y De Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidos, Comunicación.
- Charles Sanders Pierce (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires,

Ediciones Nueva Visión.

- Chion, Michel (1990). *La audiovisión*. Barcelona, Paidós. Barcelona, p. 13.
- Eco, Umberto (1986). *La estructura ausente*. Barcelona, Lumen.
- González Reyna, Susana (2000). "Lenguaje y comunicación", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 44, núm. 179. México.
- Juanes, Jorge (2010). *Arte contemporáneo*. México, Ed. Itaca, BUAP.
- La ética de la comunicación a comienzos del siglo XXI*. Libro de actas I. Congreso Internacional de Ética de la Comunicación. Universidad de Sevilla. Disponible en:
<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30990/Pages%20from%20libro-actas-congreso-etica-comunicacion-9.pdf?sequence=1>
- Martín, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, Ed. Gedisa, p. 22.
- Metz, Christian (1964-1968). *Ensayos sobre la significación del cine*. Barcelona, Paidós.
- Miecke, Bal (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Rivera Betancur, Jerónimo y Ernesto Correa Herrera (2006). "La imagen y su papel en la narrativa audiovisual", en *Razón y Palabra*, núm. 49. México, p. 107.
- Roland Barthes (1970). *Análisis estructural del relato*. México, Nueva Imagen.
- Sadoul, George (1996). *Historia del cine mundial*. México, Siglo XXI Editores.
- Saussure, Ferdinand (1973). *Curso de lingüística general*. Madrid, Ed. Losada.
- Totaro, Alejandro (2014). *La cinematografía de la televisión*. 2014. Kindle edition

Capítulo IV

Análisis de personajes

4.1 El personaje de ficción

Los primeros esbozos de los caracteres son trazados por Aristóteles en *La poética*: “[...] seguir el ejemplo de los buenos pintores de retratos que reproducen los rasgos distintivos de un hombre, y al mismo tiempo sin perder la semejanza, pintarlos mejores que lo que son”. Si para Aristóteles el historiador debía dar cuenta de los hechos, de lo que había acontecido, el poeta (entiéndase dramaturgo) debía narrar lo que podía haber acontecido, lo verosímil. Sus afirmaciones son universales al momento en que un carácter representa el propósito moral del drama. Los personajes, a diferencia de las personas, son portadores de valoraciones sociales: “Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea, y será bueno, si es buena”.²²⁴

Los personajes de la ficción no son personas, pero nos enseñan cómo pueden ser las personas. Esto es paradójico si consideramos que construir un personaje es conferirle atributos de persona humana, pero considerando que sus acciones no necesariamente son como una persona actuaría en la realidad.

En las historias de ficción la función de personaje va más allá de la representación de la fábula: “[...] la acción [lo que fue hecho] se representa en el drama por la fábula o la trama. La fábula, en nuestro presente sentido del término, es simplemente esto: la combinación de los incidentes, o sucesos acaecidos en la historia”.²²⁵ Como modelos de lo humano, los personajes se convierten en un complejo objeto de estudio que a lo largo del tiempo ha sido abordado desde diversas disciplinas.

El desarrollo de las formas y soportes de las historias de ficción ha ido de la mano con el de los personajes. En la literatura, el teatro, el cine y la televisión los personajes responden a principios similares, pero también a las especificidades de la narrativa de cada medio y de cada forma. Así, un personaje fantástico en un cuento corto responderá a una lógica diferente que al de la novela costumbrista.

²²⁴ Aristóteles (1974). *El arte poética*, ed. trilingüe. Madrid, Ed. Gredos [reimp. 1999]. 1454a (20)

²²⁵ *Ibid.*, 1450a.

Un personaje literario puede alcanzar niveles de profundidad a través del monólogo interior o de la amplia descripción de su pensamiento,²²⁶ pero en los medios audiovisuales son otros los recursos que permiten dotarle de profundidad. El personaje es un constructo, no un ser vivo, que funciona dentro de los límites del texto y adquiere valor y significación a partir de los principios de organización del propio relato. Son, a fin de cuentas “Seres ficticios identificables, con una vida interior, que existen como artefactos contruidos con fines comunicativos”.²²⁷

La constante que presentan los personajes es que todos enfrentan situaciones problemáticas y reaccionan a ellas. Aristóteles define así la peripecia, como un “cambio de un estado de cosas a su opuesto”. Así, el cambio de la fortuna del héroe será de la felicidad a la desdicha y no al revés,²²⁸ porque si así fuese no habría historia que contar. No hay personaje que no confronte un problema y que ello conlleve, en mayor o menor medida, un dilema moral, un conflicto en el que es necesaria la toma de decisiones y por tanto la movilización de los valores del personaje.

Estos atributos convierten a los personajes en entidades polisémicas, que obligan a la identificación de las categorías necesarias para su análisis a la luz de la naturaleza de la narrativa para la cual han sido creados.

4.2 Los personajes en la ficción televisiva

La narrativa de la ficción televisiva y con ello la construcción y trayectoria de los personajes se puede entender en el contexto específico de las normas y prácticas de las productoras, lo que marca el primer elemento de la caracterización para la televisión.

²²⁶ El monólogo interior fue utilizado en la novela psicológica de principios del siglo XX por autores como Dostoyevsky o Kafka, quienes aportaron un valioso recurso de exploración del mundo interior y de las motivaciones de los personajes.

²²⁷ Jason Mittel (2015). *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. Nueva York, New York University Press, p. 118. La cita recupera la definición de Janes Eder sobre personajes televisivos.

²²⁸ Aristóteles, *op. cit.*, 1453a (10).

Según Jason Mittell,²²⁹ los creadores de series coinciden en que una vez que se han construido personajes sólidos, el resto de los elementos viene por añadido.

Los personajes televisivos derivan de la colaboración del actor que les da vida en la pantalla con los guionistas y productores que determinan sus acciones y diálogos. A diferencia del cine, en la que el director tiene prácticamente todo el peso de las decisiones.

En el caso del serial televisivo, de alta complejidad como se ha explicado ya en numerosos trabajos sobre la actualidad de las series, estamos frente a narrativas que requieren de un enganche de largo alcance por parte del espectador, lo que obliga a la construcción de personajes que resistan el desgaste del paso de las temporadas sin perder su solidez y su verosimilitud: “[...] la gestualidad de los intérpretes es una dimensión tan o más serial que la trama, y no solo porque la paleta actoral module de un episodio a otro, sino porque los vínculos entre el personaje y el espectador crean una estructura de afectos cíclicos específicamente serial”.²³⁰

El visionado de una serie establece un vínculo de larga duración entre el espectador y el personaje. Los elementos extratextuales, cuando los hay, son de gran ayuda para estrechar este vínculo, por ejemplo, recursos transmedia como interacción en redes sociales, blogs, sitios oficiales, sitios de fans y otros escaparates del fenómeno *fandom* que abonan a la popularidad de los actores, los personajes y las series y también tienen logran una presencia en la vida del espectador más allá del visionado del relato.²³¹

Sin embargo, es la consistencia del personaje lo que aparece como principal factor para que la audiencia se enganche y establezca una relación parasocial.²³²

²²⁹ Mittell, *op. cit.*

²³⁰ Alberto García, citado por Manuel Garin (2017). “Heridas infinitas, estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva”, en *Làtalante*, núm. 24, jul.-dic.

²³¹ Mittell, *op. cit.*

²³² Se entiende por relación parasocial aquella que el espectador siente tener con un personaje de la televisión. El fenómeno ha sido estudiado por Donald Horton y Richard Wohl desde los años cincuentas. Sus estudios son citados en: Miguel de Moragas Spa (2011). *Interpretar la comunicación. Estudios sobre medios en América y Europa*. Barcelona, Ed. Gedisa.

El recorrido de este enganche transita de la percepción hacia la identificación y la lealtad al personaje, que acaba siendo considerado un parámetro de comportamientos y formas de ser y reaccionar.

El espectador imagina, discute, intuye o prevé lo que hará el personaje en el futuro o lo que ha hecho en el pasado, es decir, su lectura va más allá del presente de la historia; experimenta los estados emocionales del personaje y toma postura frente a su actuar.²³³ No todos los espectadores imaginan que son el personaje, sobre todo si no corresponde a su género, edad o condición, pero sí pueden alinear su expectativa a lo que esperan que suceda con él. Esto sucede dentro de los límites del marco narrativo, en el universo paralelo creado en toda historia de ficción y que se entiende como la diégesis.²³⁴ En él, están constreñidas las normas de relación que se establecen a partir de la historia y la forma de articular el relato tomando en cuenta el género narrativo, los modos de narrar y el medio para el que se narra.

La alineación del espectador, que derivará en su lealtad, se da a partir de elementos clave, como el acceso a los estados emocionales internos del personaje, a sus procesos de pensamiento o a sus posiciones morales. El enganche se logra a partir de la identificación de marcas externas: acciones, diálogos, representación de emociones a través del gesto, la mirada o el movimiento. Ante la imposibilidad de acceder a su pensamiento mediante los recursos de la literatura, en la representación deben identificarse esas marcas que se van acumulando a lo largo del discurso narrativo.

4.3 La construcción del personaje.

Hay diversas perspectivas para abordar el análisis de personajes en la ficción. En este apartado, partiremos primero de la forma como se construye un personaje para utilizar esos principios en su estudio.

²³³ Mittell, *op. cit.*

²³⁴ Diégesis, concepto de raíz aristotélica que ha sido adoptado por la narrativa y el guionismo de ficción para definir al universo interno, paralelo, en el que se desarrollan las historias. Citado en David Bordwell (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

Según Cassetti y de Chio, Un personaje puede ser analizado como persona, como actante y como rol.²³⁵

4.3.1 El personaje como persona

Como persona, es armado a partir de tres ejes: un medio social que determina su condición, rasgos culturales, modos de interacción, etc. Una serie de rasgos psicológicos que delinean su personalidad y los rasgos físicos de su corporalidad.

Estos tres ejes hacen del personaje una unidad bio-psico-social (como un ser humano). Estos tres ejes también utilizados para la perspectiva narrativa audiovisual por Egri.²³⁶

El medio social de los personajes constituye la mayor fuente de indicios sobre su forma de pensar y actuar. Los personajes vienen de algún lado; su contexto no es solo un espacio físico sino un espacio de construcción simbólica que asigna valores semánticos a todos los elementos que lo conforman: el barrio, el suburbio, la familia acomodada, la calle, etc. son contextos que, dependiendo de la cultura en la que se arme el personaje tendrán un peso específico sobre la configuración cultural y social del mismo. En la medida en que el espectador recibe información sobre el medio social del que proviene el personaje hará las conexiones necesarias para justificar, comprender e incluso prever sus acciones.

El término medio social es amplio. En él caben aspectos que hacen referencia a la cultura, pero también a la comunidad. Esto imprime al personaje una dimensión completa, dotada de experiencias vividas que se convierten en referentes valiosos para sustentar la verosimilitud de las acciones que tenga que realizar a lo largo de la trama.

Partamos de la definición de Robert Mckee del término “arquitraba”, esto es,

²³⁵ Francesco Cassetti y Federico de Chio (1991). *Como analizar un film*. Barcelona, Paidós.

²³⁶ Jajos Egri (1941). *Como escribir un drama*. Buenos Aires. Editorial Bell.

una “historia construida alrededor de un protagonista activo que lucha principalmente contra las fuerzas externas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo dentro de una ficción coherente y causalmente relacionada, hasta un final irreversible”.²³⁷ En esta definición, los atributos que el autor confiere al personaje son las siguientes: actividad (acción, reacción, movimiento, comportamiento), deseo (¿qué busca el personaje?, ¿qué lo motiva a la acción?, ¿cuál es el fin de sus acciones?), coherencia y causalidad, términos estrechamente ligados al concepto de verosimilitud: ¿son posibles las acciones del personaje?, ¿a qué atienden sus reacciones?, ¿desde dónde se nutre su toma de decisiones?

Todas las interrogantes tienen un lazo indiscutible con el contexto social del personaje cuyo peso específico en la trama determinarán en buena medida su solidez.

El segundo eje de construcción y por tanto de análisis de un personaje son los rasgos de su personalidad.

La información que tiene el espectador para inferir estos rasgos son los indicios identificables en el personaje (a menos que se recurra al recurso del monólogo interno o del análisis al que el propio carácter se someta. El primer caso es poco recurrente en la ficción televisiva, el segundo puede ser un elemento explotable como lo demostró la línea argumental en *Los Soprano*, al iniciar con el análisis de Tony con su psicóloga).

Los indicios de la personalidad del personaje son, por tanto, el comportamiento visible: sus reacciones, sus diálogos, su forma de vestir e interactuar con los demás. No se requiere ser un espectador muy suspicaz para comprender ciertos rasgos de personalidad evidentes como los de un psicópata (*Dexter*), un superdotado (*Sherlock*) o una mujer autoritaria (*Analisse Keating*). Habrá otros personajes más ambiguos en los que se requerirá de un visionado más acucioso para comprender sus modos de pensar o sentir.

En este sentido, los ejes semánticos que proponen la tensión del personaje entre dos opuestos son una herramienta valiosa para comprender los rasgos de su

²³⁷ R. McKee, (2002). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba, p. 65.

carácter, pues éste se manifestará con más fuerza cuando el personaje es forzado a tomar decisiones ante ciertas disyuntivas.

Por otro lado, en el acontecer cotidiano de un personaje, la inercia en la que se mueve antes de confrontar un problema puede ser también revelador sobre todo si se trata de personajes con cierto grado de estereotipación.

Hay modelos establecidos²³⁸ que proponen el análisis psicológico del personaje a partir de dos inclinaciones principales: la extroversión o la introversión.

El personaje extrovertido vierte su energía al exterior, lo que los hace sociables y expresivos.

Por el contrario, la introversión dirige su energía al interior por lo que resulta un personaje tímido y reservado.

El modelo apunta también hacia el temperamento, en el que se pueden utilizar cuatro categorías: intuitivo, perceptivo, reflexivo y sensitivo. Categorías provenientes de Jung, quien propone lo siguiente: el pensar significa tener un conocimiento amplio; sentir genera la capacidad de empatía y el sentido de lo bueno y lo malo; percibir ancla al personaje a la realidad y a intuición permite comprender de manera profunda los porqués y para qué.²³⁹

Finalmente, es importante atender a los objetivos y conflictos internos del personaje. Por un lado, el objeto de deseo que mueve sus acciones define los objetivos que persigue (elemento fundamental en su dimensión como actante), y por otro, los conflictos internos pueden suponer obstáculos en la consecución del objetivo. La dimensión física o corporal del personaje es el tercer eje de su construcción como persona: se refieren fundamentalmente a la imagen (estatura, complexión, color de la piel, cabello, etc). Si bien son aspectos externos, están estrechamente ligados a las dimensiones anteriores. No se trata sólo de describir cómo es el personaje sino en qué medida su corporalidad interviene en el sentido de sus acciones. Habrá personajes que exploten sus atributos físicos para lograr sus objetivos, otros para manipular a los demás. Sus relaciones interpersonales se

²³⁸ Cfr. Lajos Egri, *op. cit.*; Syd Field (1984). *El manual del guionista*. Madrid, Edit. El Plot; Linda Seger (1987). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid, Rialp.

²³⁹ Citado por Elena Galán Fajardo (2006). "Personajes, estereotipos y representaciones sociales", en *Eco-Pós*, vol. 9, núm. 1, ene.-jul., pp. 58-81.

verán afectadas por este factor, que deberá ser analizado a la par que la dimensión psicológica.

4.3.2 El personaje como rol

En esta categoría abordamos el rol en dos vertientes: tanto por el papel que desempeña al interior de la trama como por el arquetipo social en que se ubica el personaje. Cabe aquí tratar la tipología de los personajes explicada por Vanoye.²⁴⁰

Existen personajes arquetípicos, estereotipados y alegóricos. Los arquetípicos responden a un modelo universal cuya posición en el grupo social les confiere una tarea o una misión específica; el estereotipo consiste en una serie de atributos unívocos que vehiculan la identificación de características de manera rápida y sin lugar a interpretaciones abiertas y finalmente, el alegórico porta valores super-humanos representados, por ejemplo, en formas animales o abstractas. Un personaje puede ajustar a paradigma de estas categorías, sin embargo, podemos encontrar rasgos de los tres en prácticamente todos los caracteres.

La noción de arquetipo viene de los modelos psicológicos propuestos por Jung a partir de las experiencias y recuerdos de sus pacientes. Su carácter universal y la propuesta de que forman parte del inconsciente colectivo sugiere una manera de construcción de personajes de la ficción a partir de una tipología compartida por las culturas en las que les es conferido un valor simbólico para el espectador lo que lo convierte en un modelo a seguir.

El arquetipo funge como mentor del héroe: el anciano sabio, la madre impulsora, el padre como ejemplo.

Christopher Vogler²⁴¹ ajustó los principios del arquetipo jungiano al itinerario del héroe, encontrando 8 arquetipos comunes utilizados en la construcción de historias:

El propio héroe, el mentor, la sombra (enemigo o villano), el que anuncia (el

²⁴⁰ Francis Vanoye (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona, Paidós.

²⁴¹ Christopher Vogler (2002). *El viaje del escritor*. Madrid, Ed. Ma Non Troppo.

que llama a la aventura, puede ser una persona o un evento), los guardianes del umbral (obstáculos que se interponen al héroe), los cambiantes (aquellos personajes que dar giros en sus opiniones o perspectivas capaces de cambiar el curso de la historia), los embaucadores y los aliados o guardianes.

Otra manera de entender el rol es por las acciones que desencadena el personaje, es decir, la articulación de sus acciones con el entramado narrativo que, dado que estamos entendiendo a éste como una estructura, impacta las acciones de los otros personajes.

La tipología de los personajes incluye al estereotipo como una construcción social y mediática de modelos fácilmente reconocibles, cuyas características inequívocas permiten al espectador ubicar al personaje en una clasificación previa, poco flexible, en la que se encuentra pre-construida una determinada identidad social.

Elena Galán Fajardo indica que “[...] en la televisión, los estereotipos se utilizan frecuentemente para que el público identifique y reconozca los géneros, marcados por rígidas convenciones que determinan su estructura y contenido”.²⁴²

Según la autora, las personas que ven televisión integran los contenidos de los personajes estereotipados con diferentes mecanismos, entre ellos la construcción de modelos humanos de la identidad mujer u hombre; formas de interacción social de los personajes, legitimadas por la propia televisión; roles de género, a veces inverosímiles pero atractivos para el público.²⁴³

La construcción estereotipada, en mayor o menor medida, es un recurso de los medios audiovisuales para lograr la empatía con el personaje y, por economía de tiempo, mostrar sus cualidades generales de forma que el espectador pueda comprender, justificar o incluso prever sus acciones. Un personaje totalmente estereotipado resulta chocante y plano, no permite una progresión verosímil o interesante, pero algunos rasgos de los personajes en las series tienen que ser resueltos de esta forma para poder detonar todas las líneas argumentales necesarias sobre una base que sea clara para el espectador.

²⁴² Galán Fajardo, *op. cit.*, p. 63.

²⁴³ *Idem.*

4.3.3 El personaje como actante

Finalmente, como actante, utilizamos las categorías establecidas en el modelo actancial de Julien Greimas:²⁴⁴ sujeto/objeto, ayudante/oponente, destinador/destinatario que proviene de la simplificación de los roles propuestos por Vladimir Propp.²⁴⁵

Los personajes, se mueven a partir del objeto de deseo,²⁴⁶ que puede ser una persona, una cosa o un abstracto, como el poder o la libertad. En el mapa de su interacción encuentran personajes que ayudan o se oponen a la consecución del objeto y en un tercer plano estructural sus acciones como destinadores tienen consecuencias en otros caracteres, que son los destinatarios.

El modelo actancial funciona entonces a partir de los personajes autónomos, con capacidad de acción, denominados actantes, que desarrollan roles actanciales; los seis actantes tipo se articulan en tres ejes:

El eje del deseo: sujeto-objeto

Este eje es la base de la narración desde el punto de vista de la semiótica, pues todo argumento parte de la estructura universal en la que el sujeto acciona a partir de lo que desea: salir de un problema, salvar un obstáculo, ganar una competencia, cumplir una misión.

Así, el sujeto es “alguien que busca” y el objeto “algo buscado”. “[...] lo central en los actantes Sujeto y Objeto es su relación que los define mutuamente, y que

²⁴⁴ El esquema de Greimas es un recurso frecuente del análisis estructural del relato. Véase Ligia Saniz, Balderrama (2008). “El esquema actancial explicado”, en *Revista Punto Cero*, vol. 13, núm. 16. Cochabamba, Primer semestre. Versión on-line.

²⁴⁵ Vladimir Propp (2011). *Morfología del cuento*. España, Ed. Fundamentos.

²⁴⁶ Michel Chion (1988). *La audiovisión*. Barcelona, Paidós, p. 134. Ahí, En el autor escribe con respecto a la meta y la motivación: “En el cine comercial, para que se produzca un proceso narrativo, los personajes principales deben tener una meta que alcanzar”. La razón está en la necesidad del público de conocer las causas del actuar de determinado modo del personaje.

está determinada por una intencionalidad, una tensión o proyección del Sujeto hacia el Objeto”.²⁴⁷

La definición del rol actancial es definida por la perspectiva desde la cual se narra la historia: en una relación amorosa, sujeto y objeto pueden intercambiar el rol. Si se focaliza desde uno de ellos el otro será el objeto y viceversa.

Graficar este eje es una tarea útil en la definición de los ejes semánticos de un personaje, puesto que el Sujeto buscará siempre algo que no tiene, es decir, un opuesto, lo que da por definición una relación de oposición.

El eje de la comunicación: destinador-destinatario

Este eje pone énfasis en la circulación de algo en particular (información, datos, secretos). Tanto como si se trata de actores individuales o colectivos (la sociedad, el equipo, la compañía), este eje atiende a aquellas acciones que parten de una intencionalidad y que tienen efecto en otro actantes, es decir, una acción tiene su correlato en quien recibe su efecto. También es posible que, sin que necesariamente el sujeto tenga esa intención la acción recaiga sobre otro. Destinador y destinatario son los términos utilizados en esta relación. La narración consta de múltiples acciones, pero serán algunas determinadas las que puedan ser consideradas en este eje como detonadoras de la narración y por tanto funcionales a la historia.

El tercer eje es denominado de muchas formas. Una de ellas es la del poder: *ayudante-oponente*, aunque también puede ser conceptualizado como eje de participación. Se refiere a cómo un sujeto puede recibir poder de un objeto para cumplir su deseo: un ayudante, un factor de beneficio, una circunstancia afortunada que incrementa el poder de logro del sujeto. El contrario es el oponente - concretado de manera evidente en un personaje antagónico, pero no exclusivamente.

Ayudantes y oponentes puede serlo a pesar de su propia intencionalidad. A veces la ayuda es resultado del eje anterior: destinador destinatario, por lo que un

²⁴⁷ Jose David García Contto (2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa con aplicación en análisis de comunicaciones*. Lima, Universidad de Lima, p. 53.

actante puede cumplir varias funciones en la estructura narrativa.

Utilizar el modelo actancial en el análisis de las interacciones de los actantes en una serie es un ejercicio esclarecedor del complejo mapa narrativo de este tipo de relato. Los estudios de Propp tenían como objeto el cuento fantástico, es decir una anécdota encarnada generalmente por un personaje principal, un asunto y un número reducido de actantes ayudantes, oponentes, destinadores o destinatarios.

La serie es un entramado complejo en el que incluso hay más de un sujeto-actante protagonista y por tanto las redes de su interacción pueden rebasar la posibilidad de mapear las relaciones en este esquema.

Proponemos su uso aplicado a las temporadas de la serie. Si bien el ejercicio es interesante en capítulos que sean o no conclusivos, el resultado aplicado a la historia que cuenta cada temporada dará una visión integral de la lógica de los personajes y sus cambios de rol durante el desarrollo de la serie, pues una de las características de la ficción televisiva más exitosa en estos tiempos es el planteamiento de multitramas en las que los personajes resultan ambiguos y cambiantes.

4.4 Los ejes semánticos del personaje

El análisis narratológico de los personajes encuentra en los ejes semánticos una vía de comprensión tanto de su construcción como de su trayectoria.

Las cualidades de un personaje no son captadas por el espectador de manera tan sencilla. Si bien todos tienen cierta estereotipación para transmitir información que permita una rápida identificación de sus rasgos generales, en realidad el conocimiento del personaje se logra a partir de la repetición de ciertas marcas de comportamiento que permiten el almacenamiento de datos como para comprender los rasgos distintivos de un personaje.

Pero, como indica Bal Mieke, “¿Cómo determinamos cuáles son las características pertinentes de un personaje y cuáles las secundarias? Un posible

método es la selección de *ejes semánticos* pertinentes”.²⁴⁸

Los ejes semánticos son pares de significados opuestos. La oposición semántica de términos permite trazar el eje en que se mueve el personaje. Son unidades de significación que dotan al personaje de una personalidad propia.

Philippe Hamon²⁴⁹ resume las fórmulas por las que un personaje puede ser definido:

- Por la etiqueta semántica de los “roles” temáticos a los que nos referimos con los ejes semánticos.
- Por su integración particular en un tipo de personaje o actante.
- Como actante, por su modo de relación con los otros actantes.
- En el caso de los pares de opuestos, es necesario ubicar el eje predominante de su acción del personaje a partir del factor detonante y localizar el opuesto como el elemento de tensión.

Bibliografía capítulo 4

Aristóteles (1974). *El arte poética*, ed. trilingüe. Madrid, Ed. Gredos [reimp. 1999].

Bordwell, David (1985). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.

Cassetti, Francesco y Federico de Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

Chion, Michel (1988). *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.

De Moragas Spa, Miguel (2011). *Interpretar la comunicación*. Estudios sobre medios en América y Europa. Barcelona, Ed. Gedisa.

Field, Syd (1984). *El manual del guionista*. Madrid, Edit. El Plot; Linda Seger (1987)

Galán Fajardo, Elena (2006). “Personajes, estereotipos y representaciones sociales”, en *Eco-Pós*, vol. 9, núm. 1, ene.-jul., pp. 58-81.

García Contto, Jose David (2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa con*

²⁴⁸ Bal Miecke (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Ed. Cátedra.

²⁴⁹ Philippe Hamon (1977). *Por un estatuto semiológico del personaje*, en Barthes, Roland et al. París, Poétique du Récit, pp. 115-180.

- aplicación en análisis de comunicaciones*. Lima, Universidad de Lima, p. 53.
- Garin, Manuel (2017). "Heridas infinitas, estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva", en *Làtalante*, núm. 24, jul.-dic.
- Hamon, Philippe (1977). *Por un estatuto semiológico del personaje*, en Barthes, Roland *et al.* París, Poétique du Récit.
- Jajos, Egri (1941). *Cómo escribir un drama*. Buenos Aires. Editorial Bell.
- McKee, R. (2002). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba, p. 65.
- Miecke, Bal (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Mittel, Jason (2015). *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. Nueva York, New York University Press, p. 118. La cita recupera la definición de Janes Eder sobre personajes televisivos.
- Propp, Vladimir (2011). *Morfología del cuento*. España, Ed. Fundamentos.
- Saniz Balderrama, Ligia (2008). "El esquema actancial explicado", en *Revista Punto Cero*, vol. 13, núm. 16. Cochabamba, Primer semestre. Versión online.
- Seeger, Linda (2000). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid, Rialp.
- Vanoye, Francis (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona, Paidós.
- Vogler, Christopher (2002). *El viaje del escritor*. Madrid, Ed. Ma Non Troppo.

Capítulo V

Análisis intertextual

5.1 La intertextualidad del discurso audiovisual

El análisis intertextual es la última parte de este modelo porque en ella el espectador moviliza sus propios referentes con la información ofrecida por el discurso para realizar una primera interpretación del mismo. Si tomamos en cuenta que todo producto cultural puede ser estudiado en términos de las redes de significación²⁵⁰ las series poseen una variedad de intertextos que permiten numerosos niveles de lectura y de interpretación. La construcción interpretativa se nutre de los referentes del espectador, aunque se pueden identificar relaciones intertextuales explícitas, como la adaptación o la ficcionalización de hechos históricos, que brindan de entrada un marco referencial amplio. Nos lanzamos a la búsqueda de relaciones intertextuales que permiten al espectador realizar sus propias asociaciones y otorgar un sentido u otro a la serie.

La intertextualidad es una categoría relativamente reciente en el terreno del análisis, aunque en el estudio literario, principalmente a partir de los aportes de la retórica y la lingüística, el camino que ha recorrido es más largo.

El término intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva a partir de la obra de Batjin, autor clave para nosotros en el estudio del tema pues otorga un lugar preponderante a las influencias. Kristeva la define como “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación”.²⁵¹

La idea central de Batjin se desprende de un principio dialógico: la creación del enunciado se orienta hacia la interacción histórica entre el sujeto de la enunciación (el autor) y todos los posibles puntos de referencia de destinatarios diversos, además de la dimensión espacial y temporal del contexto, es decir, las

²⁵⁰ Lauro Zavala (2007). *Manual de análisis narrativo*. México, Ed. Trillas.

²⁵¹ Citada por Juana Marinkovich (1998) en “El análisis del discurso y la intertextual”, en *Boletín de Filología*, vol. 37, núm. 2. Chile, Universidad Católica de Chile.

posibilidades de interpretación en diferentes lugares y tiempos, por un número indeterminado de receptores.²⁵²

Para Roland Barthes²⁵³ todo texto es ya un intertexto desde el momento en que nace inserto en una cultura y como parte de una producción previa de textos que están presentes en él. Coincide con Batjín²⁵⁴ pues éste afirma que todos los textos son inherentemente intertextuales porque se constituyen con elementos de otros textos, el autor parte de la idea de que un texto está orientado de manera retrospectiva hacia enunciados previos y se articulará a los de hablantes futuros.

Kristeva aporta una clasificación de las relaciones intertextuales partiendo de la noción de alusión, en diferentes grados o niveles, la cita literal, el plagio o el homenaje.

Alusión es referirse a algo sin nombrarlo,²⁵⁵ como figura retórica se presenta cuando hay referencia a un texto sin expresión explícita, o como una insinuación. La alusión tiene relación directa con el sentido. A partir de la teoría del lenguaje, la alusión se vincula con el concepto de intertextualidad, definido por Kristeva de la siguiente manera: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es una absorción y transformación de otro texto”.²⁵⁶

En todas las formas de referir un texto como alusión, lo que se va construyendo es el significado como una articulación de enunciados (recordemos que todavía estamos en el terreno literario), que dialogan unos con otros para generar un nuevo significado.

Batjín y Kristeva proponen una forma de abordaje de la intertextualidad a partir de su posición con respecto al texto: la dimensión horizontal hace referencia a aquellos textos que precedieron al actual en el plano cronológico, tomando en cuenta los textos que son subsecuentes uno de otro y que van dejando huella en los que les siguen.

La dimensión vertical la constituye el diálogo con otros textos que confluyen

²⁵² Elena Beristain (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM. México, 68 pp.

²⁵³ Roland Barthes (1970). *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI.

²⁵⁴ Citado por Marinkovich, *op. cit.*

²⁵⁵ Beristain, *op. cit.*

²⁵⁶ Citada por Beristain, *op. cit.*

en el discurso y que conforman el contexto.

Podríamos afirmar, por tanto, que la intertextualidad es la manifestación de una o varias tradiciones narrativas que van conformando el campo de cultivo para las venideras, que necesariamente abrevan de ellas, dependiendo siempre de los referentes culturales y contextuales del narrador.

El discurso audiovisual es altamente intertextual. Como sucede en la forzada analogía entre el lenguaje literario y el audiovisual, el concepto intertextualidad en el texto literario puede extrapolarse a otros tipos de discurso, tal como sucede con la narratología o los estudios del lenguaje; sin embargo, es necesario atender a las cualidades específicas de los audiovisual para comprender los alcances de su “diálogo” con otros textos.

El cine, por ejemplo, es una síntesis de las artes que le precedieron: el teatro, la literatura, la pintura, la fotografía, la música, la danza, la arquitectura. El relato cinematográfico se compone de elementos de todas ellas. Las historias de las que se ha nutrido el guionismo del cine provienen en un volumen importante de la literatura (cuento, novela, teatro), las adaptaciones pueden ser libres o apegadas al texto, pero en todo caso, son el referente principal de la historia que se cuenta y de su premisa.

En el audiovisual es inevitable percibir un estilo visual que remite al observador a estilos pictóricos o fotográficos previos que le imprimen un carácter determinado. Si el observador tiene la información necesaria para conectar ambos textos su interpretación será más profunda; digamos que la interpretación intertextual “enriquece la mirada” del espectador.

La música es el discurso que en la dimensión vertical es el que dialoga con más claridad con un relato audiovisual. La música, incluso la compuesta especialmente para una obra cinematográfica, tiene su propio universo semántico; puede vivir sola en el gran espectro de la semiosfera, pero en el momento en que entra en el mundo sonoro de una película adquiere un peso específico diferente y se combina con el resto de los códigos para lograr un significado “sinfónico”.

En la pantalla vemos espacios visuales que necesariamente tienen un correlato con la arquitectura del lugar, existente o dispuesta especialmente para la

escena. Estos son ejemplo de una relación intertextual “natural” del mensaje audiovisual con todos los códigos de los que echa mano para la construcción del relato.

Podemos encontrar las categorías primarias de la alusión mencionadas por Kristeva: la cita (que puede aparecer en un diálogo), el plagio o el homenaje que son formas de legitimar el texto precedente y darle vida de otra manera.

La serialidad televisiva tiene la misma génesis y recibe, además, una gran herencia del propio cine y de la cultura popular: cómics, programas radiofónicos, juegos, etc. lo que constituye un cúmulo de información y significados posibles que dependen, como en el caso del cine, del bagaje del espectador para integrarlos en su propia construcción del sentido.

Analizar la intertextualidad integral de una serie de televisión implica desmenuzar la propia serie en un número infinito de elementos, lo que impide su asequibilidad como objeto de estudio.

Pero dado que el análisis intertextual es un instrumento fundamental en la interpretación es importante integrarlo como parte del modelo propuesto para el análisis de series de televisión. En un afán por delimitar esta tarea, agrupamos las categorías de análisis intertextual en dos grupos.

5.2 Relaciones intertextuales implícitas

- El género. Elementos recurrentes en el tipo de serie, fórmulas narrativas, tipología de los personajes, léxico utilizado, recursos formales, expectativa creada en el espectador. Tradición narrativa.
- La historia original. Adaptación desde la literatura, el cine u otra serie televisiva. Versión renovada de una serie. Remake, *spin off*, parodia, secuela.
- Contexto histórico, social y cultural en el que se produce la serie. Ubicación en tiempo, lugar y momento histórico. Ideología predominante. Rasgos y sesgos de la empresa productora. Hechos históricos inspiraron la serie. Conocimientos científicos o movimientos artísticos que preceden o sustentan la idea de la serie.

5.3 Relaciones intertextuales explícitas

- La música. Significados que completa, enfatiza o modifica la música utilizada.
- Decorados. Cuadros, posters, muebles, diseño de interiores que interactúan con el resto de los elementos de la imagen y abonan a su significación.
- Alusiones, menciones, citas, glosa, paráfrasis de textos, otros diálogos, frases populares, etc. Libros leídos, mencionados o mostrados en escena.
- Códigos de otros textos audiovisuales. Video, cine, televisión.
- Objetos simbólicos. Objetos que por su presencia adquieren significados fílmicos (propios de la historia). Simbolismos gráficos, sonoros, audiovisuales que aparecen en la serie.

La localización de estas marcas depende, reiteramos, del espectador y su experiencia en el visionado. Si la intención es el análisis partimos del hecho de que la interpretación se nutre del itinerario recorrido a lo largo no solo de un visionado focalizado sino de la cantidad de información que se acopia en los puntos previos del modelo.

Las series que consideramos canónicas²⁵⁷ canónicas o representativas de la tercera

²⁵⁷ El término canónico referido a las series televisivas puede considerarse a partir de diversos elementos; hay un canon en el lenguaje audiovisual o en los modos de producción. Tomo aquí las consideraciones de Thompson en *La segunda edad de oro de las series* retomado por Concepción Cascajosa, son autores que han referido las cualidades de la nueva serialidad televisiva: el género dramático antológico, desplazando la supremacía del unitario y del *sit-com*, la hibridación de géneros, la explotación de la memoria histórico-social para la generación de conflictos, la autorreferencialidad, el abordaje de temas controvertidos y el tono realista. cfr. Concepción Cascajosa Virino (2005). "Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana", en *Comunicar*, núm. 25. Huelva, España, Grupo comunicar.

edad de oro o del boom de la serialidad en el siglo XXI tienen la cualidad de nutrirse unas a otras y dialogar en diversos modos intertextuales durante su desarrollo. No es extraño que en una serie se mencione otra que está siendo transmitida en paralelo o que es muy reciente; la mención puede corresponder a diferentes intencionalidades y puede ser, o no, registrada por el espectador para incorporarla a su propia lectura de la escena o de la serie en su totalidad. En este sentido, las referencias explícitas deben ser consideradas en el análisis como marcas que están ahí por decisión del productor o del autor y que por tanto tienen una intención comunicativa.

Bibliografía capítulo 5

- Barthes, Roland (1970). *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI.
- Beristain, Elena (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM.
- Cascajosa Virino, Concepción. (2005). "Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana", en *Comunicar*, núm. 25. Huelva, España, Grupo Comunicar.
- Marinkovich, Juana (1998). "El análisis del discurso y la intertextual", en *Boletín de Filología*, vol. 37, núm. 2. Chile, Universidad Católica de Chile.
- Zavala, Lauro (2007). *Manual de análisis narrativo*. México, Ed. Trillas.

Capítulo VI

Caso: análisis de la serie The Good Wife

6.1 Esquema del modelo de análisis

El caso de estudio elegido para aplicar el modelo de análisis es la serie *The Good Wife*, seleccionada del vasto repertorio de productos seriales televisivos por varias razones: me parece conveniente una propuesta que responde a los principios revisados a lo largo de este trabajo: una estructura serial de largo aliento (temporadas de 22 o 23 capítulos cada una con una duración de 46 minutos por capítulo). Esto la convierte en una serie robusta, cuya historia ha concluido y que ha tenido niveles altos de audiencia y aceptación del público. Es un producto de la cadena televisiva que ha ido haciendo historia en Estados Unidos, CBS, por lo que recupera tanto los paradigmas de la televisión ampliamente aceptada por el gran público con las cualidades de la nueva generación de series referidas en varios momentos de este trabajo.

Aplicar el modelo de análisis impuso un visionado exhaustivo de los 156 capítulos, para ir haciendo acopio de la información estructurada a partir de las categorías de análisis derivadas del soporte teórico expuesto en los capítulos anteriores. Se consignan algunos de los andamios de acopio de información en los anexos, éstos fueron diseñados para este modelo y responden a los requerimientos que cada punto del análisis ha arrojado durante del desarrollo conceptual.

Presento a continuación un esquema general del modelo a aplicar:

Aspectos previos al análisis

Tipología. Tipo de serie y género al que pertenece	Tipos de serie Teleserie. Miniserie. Episódica. Antológica. Sit com Géneros Drama Comedia Serie procedimental Melodrama Ciencia ficción Fantasía Terror
Datos generales de la serie	Ficha técnica Casa productora Valoraciones, opiniones o datos significativos sobre la serie. Sinopsis

Análisis

Elementos narratológicos	Instancias narradoras focalización). Tipo de narrador. Estructura dramática. Identificación de los actos y puntos argumentales. (Bloques en caso de TV comercial) <ul style="list-style-type: none">- Acción- Confrontación- Resolución
--------------------------	--

	<p>Estructura de cada episodio. Estructura de cada temporada.</p> <p>Construcción del espacio fílmico: ¿dónde transcurre el relato y cómo se percibe el espacio?</p> <p>Unidades de significación: funciones e indicios (utilizable en el caso de que se indague sobre un tema en específico). Unidades funcionales. Unidades indiciales.</p>
<p>Aspectos formales: elementos del lenguaje</p>	<p>Códigos icónicos. Función comunicacional: iconicidad Función estética: elementos fotográficos: color, iluminación, composición, profundidad de campo, textura. Emplazamientos y encuadres. Intención, valor expresivo de los planos. Movimientos de cámara. Intención, función dramática o estética.</p> <p>Códigos gráficos: didáscálicos, subtítulos, textos. Créditos.</p> <p>Códigos sintácticos: tipos de transición. Construcción de la temporalidad.</p> <p>Códigos sonoros: función dramática, expresiva o descriptiva. Tipos de sonido en ambos casos: música, voces, silencios, motivos sonoros, relación con la imagen.</p>
<p>Análisis de personajes</p>	<p>Construcción del personaje: Tipología: arquetípico, estereotipado, alegórico. Personajes redondos o planos. Personajes clásicos, modernos o brechtianos.</p>

	<p>Como persona: medio social, características físicas, personalidad. Como rol: arquetipo o rol social. Como actante: relación sujeto/objeto; ayudante/oponente; destinador/destinatario.</p> <p>Ejes semánticos del personaje: pares de opuestos que determinan la acción.</p>
Análisis intertextual	<p>Relaciones intertextuales implícitas: género, historia (original o adaptación), contexto en el que sucede la historia.</p> <p>Relaciones intertextuales explícitas: música, decorados, alusiones, mención a otros textos, objetos simbólicos.</p>
I. Conclusiones	<p>De la importancia del análisis De la aplicación del modelo De la serie analizada</p>

6.2 Aspectos previos al análisis

6.2.1 Datos generales de la serie

The Good Wife

Producción: CBS

Años de transmisión: 2009-2016

Temporadas: 7

Episodios: 156

Creadores: Michelle King (Proyecto: justicia, 2006) Robert King (Límite vertical, 2000)

Personajes principales

Alicia Florrick	Julianna Margules
Peter Florrick	Chris Nott
Cary Agos	Matt Czuchri
Diane Lockhart	Christine Baranksy
Kalinda Sharma	Archie Panjabi
Eli Gold	Alan Cumming
Will Gardner	Josh Charles
Grace Florrick	Makenzie Vega
Zach Florrick	Graham Philip
David Lee	Zach Grenier
Jackie Florrick	Mary Beth Peil
Louise Canning	Michael J. Fox

Directores y escritores (Anexo 1).

CBS, Columbia Broadcasting System, es una de las grandes cadenas de televisión comercial abierta en Estados Unidos, cuyos inicios datan de la época de la radio. Productora de series desde las primeras décadas de la televisión con una larga trayectoria en todos los géneros.

Cuenta en su repertorio con algunos de los programas más vistos en la historia de la televisión mundial, así como parte de las series mejor calificadas en las últimas décadas y que pertenecen a la generación de la “Tercera edad de Oro de las series”, como las policiacas procedimentales CSI, Criminal Minds, y los sitcoms The Big Bang Theory, How I met your Mother y Two and a half men.

Los contenidos de la televisión comercial en Estados Unidos son regulados por la Federal Communications Commission,²⁵⁸ organismo que norma las actividades de la radio, la televisión y las telecomunicaciones en todo el territorio norteamericano.

²⁵⁸ <https://www.fcc.gov/>

Los contenidos de la televisión abierta son vigilados en función de la regulación vigente cuyas normas se aplican dependiendo del horario de transmisión.

En entrevista otorgada a Entertainment Weekly, los productores de *The Good Wife*, Robert y Michelle King, indicaron que todas las escenas que involucran sexo, especialmente las desarrolladas en la tercera temporada entre Will Gardner y Alicia Florrick o las de corte lésbico protagonizadas por Kalinda tenían que ser sancionadas previamente por S&P (Standard & Practices)²⁵⁹ representantes de la FCC para determinar qué se podía mostrar en pantalla.²⁶⁰ Como sucede en la televisión abierta, las acciones se sugieren dejando fuera del campo visual aquellas que pudieran considerarse impropias para los límites de la decencia.

Además de la regulación de contenidos, la televisión comercial somete a los productos de la ficción al formato por bloques, determinados por las inserciones comerciales, lo que obliga a construir una estructura dramática en función de los cortes.

La serie está disponible en otros soportes que prescinden de los espacios de los anunciantes, sin embargo, en la estructura de cada episodio la distribución de tiempos por escena es constante y se ajusta al patrón establecido de inicio.

The Good Wife es una serie cuyo género es un híbrido entre el procedimental legal y el melodrama. La definición de género apunta a un modelo abstracto, compartido por un grupo de productos de ficción sin atender al contenido específico de cada uno sino a sus cualidades generales. Los géneros clásicos en la ficción televisiva son el drama, (soap opera, telenovela o drama) y la comedia (sitcom y dramedy).²⁶¹

Las series de procedimiento se popularizaron por los programas policíacos en los que un caso es resuelto en cada capítulo. Al ser ajustado a los principios televisivos clásicos, el género desarrolló algunos de los clichés y fórmulas fácilmente detectables por el público que sin embargo se aficionó al género por la

²⁵⁹<https://www.vayatele.com/internacional/como-funciona-la-television-americana-standards-practices>

²⁶⁰ <http://ew.com/article/2012/04/23/the-good-wife-creators-on-last-nights-steamy-kalinda-scene/>

²⁶¹ Ángel Carrasco Campos (2010). "Teleseries: géneros y formatos", en Miguel Hernández *Communication Journal*, vol. 1, pp. 174-200. Alicante, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). http://mhcj.es/2010/07/20/angel_carrasco/

novedad que puede suponer cada caso, aun cuando el final es previsible y a veces resulta inverosímil por la facilidad con la que cierran los casos. Sin embargo, el género ha producido éxitos como todas las ediciones de CSI.

La fórmula se llevó a otros ámbitos, como el médico y el legal en el que han tenido éxito series como House y Grey's Anatomy en el primer caso y Suits o The Good Wife en el segundo.

Pero una de las cualidades de la ficción televisiva actual es la ausencia de géneros puros. Si bien la mayor parte de las críticas publicadas sobre The Good Wife le dan el tratamiento de drama, tenemos indicios suficientes para catalogarla dentro del melodrama, pues el carácter del conflicto, además del caso legal que es resuelto en cada episodio, es eminentemente amoroso: la trama B en The Good Wife se va articulando a partir de las relaciones de Alicia con su propio esposo y con los hombres con quienes se involucra sentimentalmente.

Para iniciar con el análisis narratológico de la serie, presentamos un condensado de sus 7 temporadas, con la sinopsis de cada uno y el desglose de los capítulos en función de su aportación al desarrollo de la trama A (el problema que se resuelve en cada episodio y que le da a la serie el carácter de procedimental) y la trama B, la progresión de los personajes en función de trazos argumentales que van de un episodio a otro y de una temporada a otra.

6.2.2 Sinopsis

Temporada 1

Alicia Florrick, una mujer de mediana edad acompaña a su marido, Peter Florrick, fiscal del condado de Cook en Illinois a una declaración pública: él ha sido acusado de corrupción y de haber tenido contactos sexuales extramaritales. Peter pasará una temporada en la cárcel. Alicia se ve obligada a retomar su carrera profesional de abogada, después de 13 años de fungir sólo como esposa y madre de dos hijos adolescentes. Will Gardner, su amigo y compañero en la Universidad de

Georgetown, con quien desde el inicio se sugiere una relación amorosa, le da la oportunidad de integrarse al prestigioso despacho Lockhart, Gardner & Stein.

Alicia empieza a abrirse paso en el despacho, compitiendo por el puesto con el joven y ambicioso abogado Cary Agos y construyendo una relación profesional y de amistad con Kalinda Sharma, su investigadora.

En esta temporada, Alicia entra en relación con un mundo profesional que, si bien conoce por tratarse de su profesión, le es extraño por los años de lejanía. Los personajes con quienes entra en relación van constituyendo el universo de sus nuevas relaciones profesionales y personales: su suegra, Jackie, con quien tiene una tensa relación, pero es quien le ayuda a cuidar a los hijos en casa; Diane Lockhart, la socia de Will Gardner, una prominente abogada, soltera y exitosa a quien Alicia tiene que convencer de su utilidad para la firma.

Su trabajo en el despacho es bueno; Alicia logra casos exitosos y va abriéndose paso en el difícil mundo de los abogados. El fantasma de Peter Florrick, la vergüenza de ser la esposa engañada y las particularidades de su edad la acompañan frecuentemente, pero va sorteando los obstáculos.

En la temporada aparecen también dos clientes de la firma que serán decisivos en el desarrollo de la trama: Colin Sweney, aparentemente asesino de su mujer y que constantemente requerirá la defensa de los abogados de LG por casos de violencia sexual, y Lemond Bishop, un narcotraficante cuyos negocios legales son atendidos por el despacho de Alicia. Ambos representarán a lo largo de las temporadas el elemento para la determinación del dilema ético del ejercicio profesional de Alicia y el resto de los abogados.

Peter sale de la cárcel bajo arresto domiciliario. A pesar del alejamiento como pareja Alicia lo recibe en su casa. Desde ahí, él iniciará su campaña para recuperar terreno en el poder judicial del Estado.

Temporada 2

En esta temporada la consolidación del trabajo profesional de Alicia corre en paralelo con la campaña de Peter Florrick para la procuraduría.

El despacho Lockhart Gardner empieza un plan de expansión con una firma especializada que opera en DC. Derrick bond, el dueño de la firma asociada traerá nuevos abogados y también nuevos conflictos internos por el control del despacho.

Glenn Childs, el fiscal actual y acérrimo enemigo de los Florryck es el competidor de Peter por la Fiscalía. En el capítulo 6 aparece una tercera competidora. Wendy Scott Carr, una mujer de color, aparentemente intachable con la que tendrán una batalla fuerte de mutuas descalificaciones.

La relación de Alicia y Will está llena de momentos y miradas de tensión, su atracción mutua no se puede ocultar, pero ella se encuentra comprometida puesto que Peter vive en su casa. Ella empieza a regular sus encuentros sexuales con Peter, más como un arma de control que como expresión de amor o pasión.

En la temporada aparecen personajes importantes para el desarrollo de las posteriores temporadas: Canning, un abogado discapacitado, hábil y astuto quien constantemente hará a Alicia la sugerencia de unirse profesionalmente; Kurt, un experto en balística crucial para la solución de algunos casos quien empieza una relación cercana con Diane Lockhart; Owen Cavanaugh, hermano de Alicia, brillante académico y homosexual, condición que será motivo de diferencias y alusiones durante la campaña de Peter; Neil Gross, millonario y principal cliente de Lockhart Gardner, es dueño de Chumhum, el más importante motor de búsqueda en internet, sus casos serán interesantes para mostrar los dilemas éticos de la red.

Alicia descubre que Kalinda, durante su trabajo en la Fiscalía, tuvo relaciones sexuales con Peter, lo cual deviene en un enfriamiento de su relación, sin embargo, el valioso trabajo de Kalinda en los casos de LG y su lealtad a Alicia irán diluyendo el enojo de Alicia y finalmente se impondrá la amistad entre ellas.

Eli Gold maneja la campaña de Peter plagada de escándalos sexuales, videos, acusaciones y filtraciones. Su trabajo se distingue por la contención de las crisis causadas por los escándalos mediáticos y en las redes sociales. Peter gana la elección.

Durante la temporada enfrentan a Cary numerosas veces, desarrollando una relación de competencia, pero también de reconocimiento de sus capacidades.

En el último episodio, Alicia y Will tienen su primer encuentro íntimo en un hotel,

lo que determinará el tono de su relación a partir de la tercera temporada.

Temporada 3

En esta temporada Peter Florrick es nuevamente el fiscal del estado y Cary Agos trabaja para él. Con ayuda y asesoría de Eli Gold se lanza como candidato a la gubernatura del estado.

Alicia y Will tienen encuentros constantes, Diane se muestra molesta y preocupada por esa relación, le pide a Will que la suspenda previendo escándalos y conflicto de intereses.

Alicia enfrenta a Jackie en defensa de su autonomía frente a sus hijos. Grace y Zach aparecen con problemáticas propias de la adolescencia.

Wendy Scott-Parr, quien perdiera la contienda por la fiscalía, llega ahora a trabajar en ella para demandar a Will Gardner ante un gran jurado por supuestos sobornos a jueces en años pasados. Tascioni defiende a Will y sale bien librado, pero Wendy logra que el Colegio de Abogados suspenda a Will durante seis meses, en los que hay una encarnizada lucha por el poder en el bufete.

Jackie compra la antigua casa de los Florrick en una continua pugna con Alicia por intervenir en la vida de Peter y sus hijos.

Para contratar a una nueva abogada en el despacho Alicia se hace cargo de la selección; por presiones internas tiene que elegir a Caitlyn, sobrina de David Lee. Cuando ella cuestiona esto con Will, capítulos más adelante, él le dice que lo mismo sucedió con su propia selección. En el último episodio enfrentan a Canning y a Patty, quienes declaran la guerra a Lockhart Gardner.

En la temporada aparece el esposo de Kalinda, un sujeto violento y peligroso. Ella tiene relaciones lésbicas con Dana, una agente del FBI. Resulta un sujeto violento y peligroso. La sombra de Lemond Bishop como cliente de la firma sigue siendo una sombra para su reputación.

Hacia el final de la temporada, Cary Agos regresa a trabajar a Lockhart Gardner.

Temporada 4

Aun cuando por presiones extremas decidieron romper su relación en la temporada 3, la atracción entre Will y Alicia es evidente.

El despacho ofrece a Alicia ser socia. Ella lo considera un triunfo, aunque muy pronto se dará cuenta de que la razón es financiera, pues tiene que hacer una fuerte aportación de dinero, que Peter se ofrece a prestarle.

La temporada está fuertemente marcada por los conflictos internos de la firma: problemas financieros y reacomodo de los socios.

La campaña a la gubernatura de Peter exige que Alicia cumpla el papel de esposa. Ella acepta dar algunas entrevistas y aparecer con Peter en público para dar la imagen de familia unida.

Después de una serie de discusiones y valoraciones de su trabajo en LG, Cary Agos y Alicia deciden independizarse, lo que desatará una batalla por los clientes que acabará en confrontación de ambas firmas.

Durante las votaciones para gobernador, Zach descubre un posible fraude. Will tiene la evidencia de que los votos fraudulentos son para Florrick.

En la temporada contratan a una nueva investigadora, Robin, y Dianne es tentada a participar como parte del poder judicial en el caso de que Florrick gane la elección.

Temporada 5

Peter Florrick, salvando el escándalo del fraude, finalmente gana las elecciones como gobernador.

Alicia y Cary deciden independizarse. Esto causa luchas al interior de Lockhart Gardner. Hay una lucha descarnada entre los dos bufetes por los clientes y Alicia y Will se enfrentan en varias ocasiones.

Dado que Peter es candidato electo, tiene gran influencia y hay muchas sospechas del uso de sus influencias en los clientes para Alicia, entre ellos Chumhum, el más poderoso de todos.

Aparece Marilyn Garbanza, de la comisión de ética en el gobierno de Peter. Empieza a investigar el caso de los votos fraudulentos en favor de Florrick.

Canning paga la deuda de LG y empieza a despachar desde el bufete. Su alianza con David Lee es evidente contra Diane y Will.

Peter ofrece a Diane ser magistrada si gana la gubernatura, pero tiene que retirar la oferta por intereses de los jueces.

En el episodio 15 Will Gardner es asesinado por un acusado que pierde los estribos en pleno juicio. Aparece el personaje de Finn, de la fiscalía, quien establece una cercana relación con Alicia y se postula para procurador. Es ayudado en su campaña por Eli gold.

La muerte de Will acerca a Diane y a Alicia y alivia la tensión entre las dos firmas.

Alicia y Peter están distanciados.

A pesar de que trabajan para despachos diferentes Cary y Kalinda desarrollan una relación íntima y de ayuda común en los casos.

Zach se gradúa.

En el último capítulo, después de la declinación de Finn para la fiscalía, Eli propone a Alicia que se postule ella.

Temporada 6

En esta temporada vemos una transformación de Alicia al postularse como candidata a la fiscalía. Si en los primeros capítulos insistía en que no participaría en la contienda, por entrevistas con ciertos actores sociales, en especial con una prominente feminista, finalmente decide hacerlo. Eli se hace cargo y contratan a un director de su campaña, John, con quien desarrollará una velada relación amorosa.

Su socio Cary Agos es arrestado por sus conversaciones con la gente de Lemond Bishop, lo que constituye siempre un punto negro en la reputación de la firma y sus propias carreras profesionales.

A pesar de sus diferencias como pareja y los escándalos constantes de Peter, él la apoya, sabiendo que el poder político de ambos se fortalece en la medida en que la gente los percibe como un matrimonio bien avenido.

Dianne ha contraído matrimonio con Kurt, el experto en balística, quien con frecuencia participa en los juicios que lleva la firma.

Las redes sociales y sitios digitales, como BuzzFeed, ocupan un lugar importante en la campaña de Alicia.

Para salvar a Cary de la cárcel, Kalinda manipula pruebas que son presentadas por Dianne en el juicio.

Alicia gana la elección. Una vez declarado su triunfo, recibe a muchos personajes que apoyaron su campaña en busca de favores, incluyendo Lemond Bishop. Kalinda acaba entregando pruebas en contra de él. Ella desaparece, previa despedida.

Al final de la temporada, un escándalo sobre posibles fraudes electorales hace que el partido le pide renunciar al cargo.

Temporada 7

La última temporada de la serie inicia con una Alicia derrotada: ha renunciado al bufete jurídico y su carrera política terminó de forma inesperada. Empieza a trabajar como abogada de oficio, en lugares hostiles por su posición de esposa del gobernador y tras el escándalo de su campaña.

En estos juzgados conoce a Lucca, una joven abogada con quien empieza a llevar casos de manera conjunta.

Peter anuncia su postulación a la presidencia y de nueva cuenta busca el apoyo de Alicia y la familia como imagen ideal ante los norteamericanos.

Eli es despedido como jefe de campaña y en su lugar contratan a Ruth, con quien tendrán diferencias a lo largo de muchos capítulos.

Alicia y Lucca, trabajando por su cuenta contratan a Jason, un investigador con quien Alicia desarrolla una relación amorosa hasta el final de la temporada. Esta relación es cuestionada por Eli en plena campaña y por Peter, con quien tiene ciertas escenas de celos, aunque también encuentros sexuales esporádicos.

Tras una serie de triunfos parciales que lo animan a seguir adelante, Peter pierde finalmente en la carrera por ser el candidato de su partido.

La firma del despacho ahora es Lockhart, Agos y Lee. Sus desavenencias internas no terminan y Dianne le propone a Alicia volver a trabajar juntas. Alicia y Lucca se reintegran al bufete.

Peter es investigado por el FBI por supuestas faltas durante su gestión como fiscal y es detenido.

Tras una fallida defensa de Elisabeth Tascioni y su exesposo, Dianne y Alicia terminan defendiéndolo. Alicia obliga a Kurt a declarar amoríos con una mujer durante su comparecencia en favor de Peter.

Al no poder demostrar su inocencia, Peter acepta el trato de renunciar a la gubernatura para no ir a la cárcel. La serie termina como al inicio: Peter declara a la prensa que se separa del cargo, con una nerviosa Alicia junto a él. Alicia pierde la oportunidad de irse con Jason. Dianne cierra el capítulo con una bofetada a Alicia, después de la rueda de prensa.

6.3 Elementos narratológicos de la serie

Se describen enseguida los hallazgos en el abordaje de la serie a la luz de las categorías de análisis de la teoría de la narrativa aplicada al serial televisivo.

6.3.1 El narrador y la focalización

La serie es un producto que corre a lo largo de 156 capítulos, que inicialmente fueron transmitidos durante siete años. Como es de suponer, el entramado de líneas argumentales no es sencillo, aun cuando la serie se ajustó al género procedimental, drama legal y a la estructura dramática consecuente durante las siete temporadas.

El narrador durante toda la serie es extradiegético, no objetivado, es decir, no se ubica en ningún capítulo una instancia identificable que narre la historia; en todos los casos, es una narración objetiva que corre por cuenta de la cámara como gran imaginador o meganarrador, en términos de Gaudreault y Jost.²⁶²

En este sentido la serie es bastante consistente en cuanto al estilo y el formato. Como producto de una de las principales cadenas de televisión comercial del

²⁶² Gaudreault y Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.

mundo, es previsible el ajuste de todo el relato a un formato establecido y un estilo que desde el capítulo piloto quedó definido.

La instancia narradora externa a la diégesis comparte con el espectador el papel de una presencia no sensible ni visible en la escena, pero que siempre goza del punto de vista privilegiado de la omnipresencia. Las múltiples tramas de la serie, correspondientes a los caracteres principales y a los secundarios, así como a las escenas de terceros que intervienen en la historia, son contadas con la objetividad de la cámara como instancia narradora.

La focalización

La serie está narrada por una instancia extradiegética no subjetivada, pero la focalización se encuentra fuertemente enfatizada desde el personaje de Alicia Florrick. Esto responde al principio del género procedimental, dado que el asunto de cada caso es un problema legal a resolverse, la historia se focaliza desde su perspectiva y esto permite que el espectador vaya adquiriendo la misma información que ella de modo que hay un acompañamiento en el acopio de indicios sobre los casos que Alicia va enfrentando. Es lo que Mieke Bal²⁶³ refiere cuando el objeto es perceptible para un solo personaje: se logra una relación estrecha de complicidad con el espectador al compartir información que otros personajes de la diégesis no conocen. En este caso la focalización interna desde Alicia prevalece en su rol de abogada, lo que incluso nos permite, como espectadores, compartir la lectura de los contraargumentos en los juicios a cargo del fiscal o de cualquier adversario.

Sin embargo, la focalización cambia cuando se trata de los acontecimientos relacionados con la trama B. Por ejemplo, al final de la primera temporada, Alicia recibe en su celular un mensaje de Will mientras está en un evento público del esposo. El celular está en manos de Eli Gold, jefe de campaña de Peter Florrick. Eli escucha el mensaje y lo borra. La focalización en este nos permite el acceso a una información que Alicia desconoce. Todos sabemos que si hubiese escuchado el mensaje el curso de su relación con Will hubiera variado enormemente.

²⁶³ Mieke Bal (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Ed. Cátedra, p. 114.

En un relato tan largo y con tantos entramados, hay momentos en la serie en los que el énfasis o el nudo de los episodios no necesariamente es el caso legal, sobre todo a partir de la cuarta temporada cuando hemos conocido prácticamente a todos los personajes y las subtramas suben y bajan de tono y por tanto de protagonismo en los capítulos. Así, habrá momentos en que el caso se supedita a problemas internos en el despacho o al estado dramático de algún personaje en especial, como el caso del juicio contra Will Gardner y su posterior suspensión o las condiciones en las que Cary Agos cambió una y otra vez de bando.

Las escenas correspondientes a la trama B están presentes en una suerte de bajo continuo, es decir, la problemáticas de pareja entre Peter y Alicia o los conflictos familiares nunca ocupan un lugar estelar en el capítulo, pero en todos están presentes.

En general, y atendiendo a los postulados de Genette en *Figuras III*, tenemos un cúmulo importante de escenas que corresponden a la categoría de relato no focalizado o focalización 0, que permite una lectura holística de lo que piensan, sienten y accionan los personajes.

Temporalidad

La temporalidad del relato, que en el caso de la serie corre a lo largo de 6 temporadas con un total de 133 capítulos de 46 minutos de acción lo que da, hasta ahora, la suma de alrededor de 101 horas de duración en pantalla. El tiempo de la historia varía en cada temporada, pero es alrededor de un año en cada una.

Las transiciones están resueltas sin muchos recursos sintácticos; los acontecimientos y el diálogo los van marcando. Los cambios más evidentes son experimentados por los hijos, ya que están creciendo. Los cambios de oficinas, los espacios laborales de Peter o las nuevas relaciones que se van estableciendo a lo largo de la trama son los indicios del paso del tiempo en la historia.

La estructura temporal de la serie es lineal: el devenir cronológico facilita el desarrollo de las tramas de manera sucesiva, paralela y estable, es decir, no hay elipsis considerables como para tener que intervenir el relato con algún recurso explicativos.

Esto es propio de la forma narrativa de las cadenas generalistas, pues apuestan a un visionado de amplio alcance en el cual el espectador aborda el relato en cualquier momento. Esto no significa que no exista una secuencia lógica que determine la necesidad de contar con la referencia de capítulos anteriores para comprender la historia, pero la exigencia es menor, es decir, que un espectador se puede enganchar con la serie en cualquier capítulo pues ésta ofrece un entramado accesible, propio del género procedimental y el melodrama.

6.3.2 Estructura dramática

La disposición de los elementos narrativos de la historia responde al modelo tradicional de tres actos: confrontación, acción y resolución, con las restricciones que impone por un lado el modelo de la televisión comercial y por otro la estructura serial, que se logra con la yuxtaposición de unidades narrativas articuladas a lo largo de las temporadas.

Dada la complejidad que presenta la serialidad y el largo recorrido de la historia en 7 temporadas, es necesario delimitar las estructuras de los capítulos - que atienden a la lógica procedimental y por tanto resuelven en cada capítulo - diferenciándose de las temporadas, a lo largo de las cuales se entrelazan los arcos dramáticos de los personajes y constituyen una trama de mayor alcance cronológico tanto en la historia como en el relato. Así, cada temporada tendrá un asunto que resolver articulado a través de las escenas de cada capítulo correspondientes a la trama B.

The Good Wife corresponde al modelo núm. 2 presentado en el segundo capítulo:



La estructura está, por tanto, pensada desde la lógica de la progresión de la historia y los personajes a lo largo de muchas temporadas, con la disposición de elementos narrativos atendiendo a un modelo que se repite de un capítulo a otro y de una temporada a otra, tal es la condición del serial televisivo.

6.3.2.1 Estructura de los episodios

Episodio 1. Piloto

Por su carácter introductorio a la serie, el capítulo piloto presenta una estructura ligeramente distinta al resto, puesto que plantea el nudo de la trama B de todas las temporadas: la vida personal de Alicia Florrick y los problemas derivados de las acciones de su esposo, Peter.

Distribución del tiempo en el episodio piloto:

Acto 1	Acto 2	Acto 3
00 - 12'30" 3 secuencias	12'30" - 38'20" 10 secuencias	38'20" - 47'00" 6 secuencias
Créditos de entrada	3 elipsis marcadas con fade out	Créditos finales sobre fondo negro

Descripción de las acciones principales por segmento:

Acto. 1

Conocemos a Alicia en un acto público en el que su esposo, Peter Florrick, renuncia a su cargo de fiscal para someterse a la acción de la justicia. Alicia lo abofetea al final del acto (Trama B).

Seis meses después Alicia se presenta a su primer día de trabajo en la firma Lockhart Gardner en donde le es asignado su primer caso: acusación de asesinato. Siente la frialdad de Diane, socia de la firma, quien la hace sentir que está ahí por Will Gardner, su amigo y compañero de universidad.

Alicia es ahora quien se hace cargo de la casa y sus hijos, pues Peter está en la cárcel. Le ayuda Jackie, su suegra, con quien tiene diferencias en cuanto a sus opiniones sobre Peter y la educación de los hijos.

Acto 2

Con ayuda de Kalinda y confrontando algunos obstáculos propios de su relación con Peter, como la oposición de Child, el actual fiscal y su competencia con Cary Agos por el puesto en la firma, Alicia va reuniendo pruebas y avanzando en el juicio.

Visita a Peter en la cárcel. Va deslindando responsabilidades al hacerse cargo ella de los gastos y la educación de los hijos en edad adolescente.

Desarrolla buena relación con Kalinda y su trabajo empieza a ser reconocido por los compañeros del bufete, en especial Will Gardner.

Acto 3

Alicia gana el caso y logra la libertad de su clienta. Propicia su encuentro con su hija.

En LG la reconocen, Will la felicita. Diane reconoce sus capacidades. Continúa su competencia con Cary Agos por el puesto en el despacho.

Alicia marca su distancia con Jackie vía telefónica.

Peter Florrick tiene posibilidades de salir pronto de la cárcel al apelar su caso.

Estructura de los episodios tipo

Acto 1	Acto 2	Acto 3
00 – 09'30" 4 secuencias Créditos de entrada	09'30" - 37'00" 15 secuencias	37'00-47'00" 2 secuencias

Acto 1

Sueño de Alicia de Peter con prostitutas.

Presentan un caso difícil: una bailarina demanda a un millonario por violación. En LG deciden tomar el caso y se lo asignan a Alicia.

Acto 2

Seguimiento del caso. Alicia tiene que visitar la casa que contrata bailarinas y prostitutas lo que se articula con la Trama B, pues obtiene información de los tratos de Peter con ellas.

Durante el desarrollo del acto 2 Alicia tiene relación más cercana con Cary Agos, Diane y Kalinda. Su entendimiento con Will es evidente. Muestra seguridad y buen desempeño.

Acto 3

En la parte final del juicio el acusado es declarado inocente, lo que supone la pérdida del caso por parte de LG, pero al salir del recinto el acusado es detenido por la misma causa.

Alicia llega a su casa por la noche. Decide escuchar los diálogos de Peter con prostitutas que corren como escándalo en internet.

La estructura de los episodios es similar durante las 7 temporadas. Puede haber variantes en la secuencia de inicio, que en ocasiones aborda la trama B, pero en la mayor parte de los casos el principio es el planteamiento del caso a abordar antes de que llegue al despacho. Solo en dos episodios de la Temporada 7 hay un teaser con el gráfico "Previously on..."

Los créditos aparecen entre el minuto 10 y el 13 del episodio. Solo en algunos casos los vemos hasta el minuto 14 o 15. Marcan siempre el fin del Acto 1 pues

aparecen una vez que Alicia ha asumido el caso a resolver (que se va complicando a lo largo de la trama).

Las escenas correspondientes al trabajo como abogada suelen ser cortas, generalmente con diálogos rápidos; es frecuente la cámara en movimiento para captar a los personajes mientras caminan y dialogan.

El desarrollo del caso constituye el grueso del Acto 2, en el que se entrelazan algunas escenas de la trama B.

La mayor parte del tiempo es destinado a la solución de los casos; las unidades funcionales se suceden una tras otra puesto que la confrontación y la resolución deben concluir en el propio episodio. Se marcan algunos pasos de tiempo con *fades*, lo que indica también la inserción de tiempos comerciales.

La trama B suele desarrollarse en un ritmo más pausado: tomas más largas, momentos de tensión, diálogos sugerentes e incluso silencios.

La resolución culmina siempre con el final de la Trama A del episodio. El caso puede ser o no ganado por Alicia y su despacho, pero concluye y abre líneas argumentales entre algunos abogados, jueces o clientes que aparecerán en capítulos posteriores.

En pocas ocasiones se acude al flashback. La mayor parte suelen ser inserciones rápidas de recuerdos. En la temporada 7, dado que el espectador tiene ya suficiente información sobre la trama, encontramos largos FB de Alicia en la etapa de búsqueda de trabajo, previa a su llegada a Lockhart Gardner.

Los FB suelen ser momentos familiares que constituyen una asociación por contraste con la trama principal, pues son insertos en los momentos de confrontación con Peter.

También abundan FB de los delitos que son investigados, en este caso, pueden ser desde la perspectiva del acusado (recuerdos) o desde una focalización neutra (reconstrucciones de escenas).

6.3.2.2 Estructura dramática de las temporadas

Como unidades dramáticas más robustas, las temporadas de *The Good Wife* están

compuestas por 22 o 23 capítulos, lo que la convierte en una de las series más largas de esta nueva generación.

Sin embargo, la estabilidad de la estructura dramática de los capítulos se replica en las temporadas: la identificación de los tres actos resulta, si no sencillo, sí asequible por la unificación de tiempos y distribución de escenas clave como detonantes de los puntos argumentales que hacen avanzar la historia.

Contenido de los actos de cada temporada:

Temporada 1
<p>Acto 1 Alicia empieza a trabajar en LG. En el despacho son evidentes los comentarios sobre el escándalo de Peter, su edad y su condición de amiga de Will Gardner. Tiene que conciliar su nueva vida laboral con la atención a su familia. Se plantean sus diferencias con Jackie, cuya ayuda en casa es necesaria, pero Alicia defiende su autoridad.</p>
<p>Acto 2 Va construyendo una trayectoria muy buena como abogada, pues es ágil, intuitiva y se esfuerza. Desarrolla buena relación con algunos clientes y con Kalinda. Peter sale bajo libertad condicional y se aloja en su casa.</p>
<p>Acto 3 Alicia logra el reconocimiento de sus colegas en el despacho y el agradecimiento de su primera clienta. La seleccionan a ella en lugar de a Cary Agos. Ella pone las condiciones de la estancia de Peter en su casa. Peter se postula para la procuraduría, ella lo acompaña otra vez en acto público. Will declara su amor en un mensaje que es borrado por Eli.</p>

Temporada 2

Acto 1

El despacho Lockhart Gardner en expansión con socios en Nueva York. Alicia reafirma su posición interna. Cary Agos trabaja con Childs en la fiscalía.

Peter Florrick en campaña, contra Childs el fiscal actual.

Aparece Wendy Scott-Carr como tercera competidora

Acto 2

Peter requiere continuamente el apoyo de Alicia para aparentar una familia estable. Ella regula los encuentros sexuales con Peter. La campaña está llena de escándalos sexuales. Ella descubre que Kalinda tuvo relaciones con Peter.

Acto 3

Peter gana las elecciones.

Alicia y Will tienen su primera relación íntima en un hotel.

Temporada 3

Acto 1

Peter es nuevamente fiscal del Estado. Cary trabaja con él.

Diane muestra su desaprobación por la relación entre Will y Alicia.

Will es acusado de sobornar jueces.

Acto 2

Desarrollo del caso de Will Gardner. Defiende Elisabeth Tascioni.

Jackie adquiere la antigua casa de los Florrick para que Peter se instale en ella.

Will sale bien librado del Gran Jurado, pero el Colegio de Abogados decide suspenderlo por seis meses.

Acto 3

Alicia y Will deciden suspender su relación.

Aparece el esposo de Kalinda.

Cary regresa a Lockhart Gardner.

Temporada 4

Acto 1

Diane y Will ofrecen a Alicia ser socia del despacho.

Peter inicia su campaña por la gubernatura del estado.

Acto 2

Problemas internos en la firma LG por situaciones financieras.

Alicia y Cary se vuelven socios junto con otros abogados.

Durante la campaña de Peter Florrick para gobernador Alicia es requerida constantemente para apoyar la imagen de esposa y familia.

Cary y Alicia consideran la posibilidad de independizarse.

Acto 3

Cary y Alicia deciden independizarse.

Zach, el hijo de Peter y Alicia, descubre un posible fraude el día de las elecciones.

Temporada 5

Acto 1

Peter gana la elección entre escándalos sexuales y rumores de fraude.

Alicia y Cary se independizan de LG.

Acto 2

Luchas entre los dos despachos: Lockhart Gardner y Florrick Agos. Se enfrentan en juzgados y pelean por sus clientes.

Marilyn Garbanza, encargada de la comisión ética del gobierno de Florrick empieza investigación.

Will es asesinado durante un juicio.

Acto 3

Ante la muerte de Will las relaciones entre Diane y Alicia se acercan. Diane pide formar parte de Florrick Agos.

Eli sugiere a Alicia postularse para la fiscalía.

Temporada 6

Acto 1

Cary Agos es arrestado por sus tratos con Lemond Bishop.

Alicia decide postularse para la fiscalía.

Acto 2

Desarrollo de la campaña de Alicia. Desarrolla una relación muy cercana con su jefe de campaña, John.

Kalinda manipula pruebas para salvar a Cary de la cárcel.

Alicia gana las elecciones.

Acto 3

Cary sale libre.

Kalinda desaparece después de entregar a Bishop, que es arrestado.

Alicia se ve obligada por su partido a renunciar a su nuevo cargo por un problema de escándalo de fraude electoral.

Temporada 7

Acto 1

Alicia trabaja de manera independiente en juzgados públicos. Conoce a Lucca y empiezan a trabajar juntas.

Contrata a Jason como investigador.

Peter Florrick se postula para la presidencia. Pide apoyo a su familia.

Acto 2

Desarrollo de la campaña de Peter, ahora con Ruth a la cabeza.

Alicia es requerida de nueva cuenta para apoyar la imagen familiar de Peter.

Alicia y Lucca se reintegran a Lockhart, Agos y Lee.

Alicia desarrolla una relación amorosa con Jason.

Peter pierde la elección.

Peter es acusado por manipular pruebas durante su trabajo como fiscal.

Acto 3

Defensa de Peter a cargo de Diane. Alicia y Lucca obligan a Kurt a aceptar públicamente amoríos con otra mujer.

Alicia tiene que definir su relación con Jason, quien finalmente se va.

Peter acepta renunciar a su cargo a cambio de no ir a la cárcel. Alicia lo acompaña en acto público.

Finalmente, Diane abofetea a Alicia.

La estructura dramática de cada temporada está en función de la trama B, es decir, los arcos dramáticos de los personajes cuya progresión se manifiesta a lo largo de las temporadas. Cada acto culmina con un giro argumental que cambia el rumbo de la trama y obliga a los personajes a desarrollar nuevas acciones. En esta macroestructura los casos unitarios funcionan para apuntalar el carácter de los

personajes e ir variando la naturaleza de sus relaciones²⁶⁴ o para aderezar algunos conflictos como es el caso de Lemond Bishop, cuya presencia en la trama va más allá de ser un cliente del despacho de abogados y se convierte en un personaje clave para definir los valores, posiciones éticas y conflictos de intereses de los abogados.

El número de episodios que conforman cada acto en las temporadas es variante, pero, como en la estructura tipo de cada capítulo, el que más tiempo se lleva siempre es el segundo, la confrontación y desarrollo del asunto central de cada temporada.

Es interesante notar que la definición de las temporadas se asocia en gran medida a las carreras políticas y profesionales de Alicia y Peter. Sus respectivas postulaciones a cargos públicos marcan la nota de sus relaciones y es la lucha por el poder lo que invariablemente los mantiene juntos, primero por una necesidad de proyectar una imagen pública favorable de la familia, pero después porque parecen aceptar que se necesitan uno al otro para apuntalar sus respectivas posiciones profesionales. De ahí que la lucha por espacios de poder sea un detonante importante para la consecución de cada temporada.

Otro detonador importante en la definición de las temporadas son las relaciones amorosas de Alicia: desde la segunda temporada mostrará la disyuntiva entre formalizar su relación con Will Gardner o continuar casada con Florrick, cuya figura pesa mucho en su relaciones profesionales y familiares. A partir de la muerte de Will, Alicia parece estar en continua búsqueda de pareja sexual, lo que logra a fin de cuentas con Jason en la temporada 7, pero una vez más la necesidad de apoyar a Peter la separa de él. Las relaciones amorosas de Alicia nunca acaban por aclararse, ni siquiera con el propio Peter. Esto se aborda con más profundidad en el análisis de los ejes semánticos del personaje.

²⁶⁴ Veremos en el esquema actancial de la serie como los personajes toman el rol de destinatarios y de apoyos u obstáculos a partir de su posición en la trama y que estas posiciones varían de una temporada a otra.

6.3.3 El espacio fílmico en *The good Wife*

La construcción de espacios en los que se desarrolla la acción depende de muchos factores: no es solo la disposición de sets o locaciones que respondan a las exigencias de los personajes, su mundo y la trama que desarrollen: es un constructo audiovisual concebido para desarrollar el relato en función de las necesidades de la historia, las expectativas del género y las condiciones de producción.

A continuación, se describen los principales espacios en donde se desarrolla la acción de la serie, con la interpretación de la disposición espacial y la consecuente carga ideológica que esto supone.

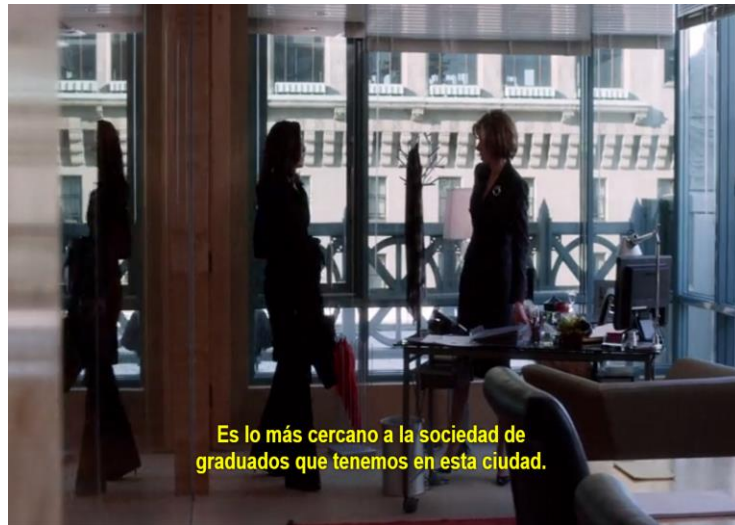
Oficinas de Lockhart Gardner

Ubicadas en los pisos 27 y 28 de un edificio corporativo en un importante distrito de Chicago.

Muchas tomas ubican el vestíbulo amplio y con mucho movimiento, así como los elevadores en uso continuo, lo que sugiere un espacio de poder económico y dinamismo.

Las oficinas tienen un estilo clásico, pero no anticuado; abunda la madera, alfombras, cuadros y muebles ejecutivos. La paleta de colores predominante va en la escala de cafés a rojos. Algunas oficinas permiten mirar hacia el exterior lo que ubica temporalmente al espectador, pero la mayoría están iluminadas con luz artificial lo que no permite diferenciar si es de día o de noche; más bien se trata de una ambientación estándar que envuelve a los personajes en una atmósfera clausurada.

Las paredes de vidrio y la cámara en continuo movimiento no permiten construir una referencia espacial clara, pues los personajes se mueven todo el tiempo entre pasillos y de una oficina a otra, lo cual genera un ambiente poco estable y da la sensación de un espacio amplio, en el que trabaja mucha gente, pero difícilmente podríamos mapear el espacio o imaginar la plantilla de las oficinas pues el espacio tiene un efecto envolvente.



Reconocemos, por ejemplo, una enorme sala de juntas en la que transcurren buena parte de las escenas ubicadas en ese espacio. Las tomas favorecen el tamaño de la mesa planteando una perspectiva de lejanía con los personajes.



Hay dos pisos. En la primera secuencia Alicia sube nerviosamente por una escalera de caracol que queda en la memoria del espectador. Más adelante

veremos que en el piso superior están las oficinas de los socios, las salas de juntas y en general el espacio de la autoridad y el nivel jerárquico alto. Pocas veces vemos el piso 27 en donde se adivinan cubículos, áreas de trabajo muy pequeñas y casi hacinadas y el movimiento de gente joven.

Salas de juicios

En paleta de colores muy parecida a las oficinas de LG. Abunda la madera en las paredes y la división de las áreas para el jurado, los abogados y el público. La cámara favorece siempre el ángulo contrapicado del juez, pues invariablemente es registrado desde el punto de vista de los abogados, acusados y fiscales.



En las escenas de juicios no son comunes los movimientos de cámara; los planos fijos respetan los ejes de mirada, de manera que como espectadores podemos identificar la relación de los personajes con respecto a su posición en la sala. Así, sabemos a quién se está dirigiendo un personaje aun cuando su interlocutor se encuentre fuera de campo.



Como son espacios con acceso libre, las puertas aparecen en múltiples escenas y las ubicamos como parte esencial de la estética del edificio, pues el estilo

prevalece no sólo en las salas de juicio sino en las oficinas de los jueces. Todas las puertas de los juzgados son paneles blancos traslúcidos, lo cual quita rigidez al ambiente y permite más luminosidad. También son un referente para identificar en dónde se está desarrollando la acción.

Departamento de Alicia

Es un departamento amplio, con decoración clásica (suponemos que son los muebles que Alicia tenía en su antigua casa, propia de un funcionario de familia acomodada). Tampoco hay muchas referencias espaciales, pero al ser un lugar más reducido que las oficinas el espectador puede armar el mapa del espacio a partir de las tomas parciales, ya que nunca hay tomas muy abiertas.

La mayor parte de las escenas transcurren en la cocina, invariablemente de noche. Por la presencia de objetos se adivina una cocina con poco uso. De hecho, Alicia aparece en ella tomando una copa de vino al regresar de trabajar y pocas veces se ven escenas familiares relacionadas con la comida cotidiana, con excepción de las secuencias en las que Jackie ayuda a Alicia a cuidar a los hijos.



El lugar de colores más cálidos y que presenta un ambiente acogedor es la recámara de Alicia. Las de los hijos y la sala son oscuras, así como el estudio. Esos espacios están sugeridos, no son explotados como tales, las tomas son cerradas y resultan ligeramente asfixiantes.

Oficinas de la Fiscalía

La diégesis de la serie se constriñe al mundo del despacho de abogados y los juicios que enfrenta en la defensa de sus clientes. Al parecer todo está cerca, aunque nunca hay tomas que permitan ubicar el despacho de LG en relación con los juzgados, pero la narración indica que su cercanía permite a los personajes moverse con rapidez de un espacio a otro.

Las oficinas de la Fiscalía son reconocibles por los paneles blancos de las puertas. Son los mismos en las oficinas de los jueces que en las salas de juicios. En este lugar los personajes están en acción pues es donde se discuten y arreglan los casos de cada episodio. Las escenas son cortas, las tomas cerradas y los diálogos suelen ser cargados de emotividad o suspenso. La carga de significados para comprender el desarrollo de los casos se basa en el diálogo.



Oficinas de Florrick Agos

En la cuarta temporada Alicia y Cary deciden separarse y formar su propio despacho. Como no tienen fondos, y para marcar su diferencia con LG, empiezan a trabajar en las instalaciones de una antigua fábrica de camisetas. Las tomas exteriores denotan una zona industrial de un nivel muy inferior al imponente edificio en donde se ubica LG. Es un edificio de ladrillos rojos, ennegrecidos por el tiempo.

Instalan sus oficinas en un lugar semi abandonado lo que da un aire, como indican algunos personajes, de despacho joven y posmoderno (el piso de cemento pulido, sin alfombra, es un indicio de esta tendencia arquitectónica que retoma lo viejo para resignificarlo) dejando el sabor del uso industrial.

Es un espacio reducido, en el que el espectador tiene que adivinar sus coordenadas, pues las tomas son equívocas en cuanto a la perspectiva y la ubicación de las oficinas. Nunca hay profundidad de campo en las tomas.

El contraste entre la austeridad de las oficinas y el status de Alicia como esposa de Peter y reconocida abogada es explotado en la narrativa como un punto a favor del nuevo despacho, que provoca cierto encanto en los clientes.





El bar

La amistad entre Alicia y Kalinda se fragua en un bar que suponemos queda cerca de sus oficinas. Nunca se muestra el exterior y siempre está lleno de gente. Las tomas son cerradas. A veces aparecen otros personajes, como Cary. Aunque es un espacio que no ocupa mucho tiempo en la narración es simbólico porque supone el rompimiento del hielo entre ambas, su acercamiento personal y cierta liberación de Alicia de su vida pasada como ama de casa.



6.4 El lenguaje audiovisual en The Good Wife

A partir de los principios y categoría de análisis desarrollados en el capítulo 3, proponemos el análisis del lenguaje bajo una serie de supuestos - entre ellos la existencia misma de las convenciones audiovisuales como portadoras de significados comunes - que nos permiten identificar los rasgos generales de la propuesta formal de la serie a partir de ciertas valoraciones generalizadas.

La primera, es el carácter clásico del lenguaje. Con esto nos referimos al análisis realizado por Lauro Zavala con referencia al cine:

“El cine clásico, entonces, es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones. El cine clásico, entonces, establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo, gracias a la existencia de una fuerte tradición”.²⁶⁵

Con esta cita, la intención es partir del hecho de que el lenguaje audiovisual de *The Good Wife* está perfectamente articulado para la comprensión del relato puesto que utiliza recursos de amplio conocimiento por cualquier persona que haya desarrollado competencias comunicativas audiovisuales.

Esto se explica por dos razones: la primera, que es un producto industrial, de una de las más grandes empresas de televisión en el mundo y por ello trabaja bajo estándares altos de calidad pero también bajo la consigna de la legibilidad, es decir, la función comunicativa de todos los códigos está alineada a una intención clara del narrador y a una “enunciación transparente”²⁶⁶ es decir, una narrativa fluida, en la que el manejo de cámara, con excepción de algunos cuadros que mostraremos más adelante, está en función de la escena, atributo que también Zavala confiere a la narrativa clásica.²⁶⁷

²⁶⁵ Lauro Zavala (2005). “Cine clásico, moderno y posmoderno”, en *Razón y Palabra*, núm. 46, año 10, agosto-sept.

²⁶⁶ Diego Lizarazo (2005). *La fruición fílmica*. México, UAM.

²⁶⁷ Zavala, *op. cit.*

La segunda razón que justifica el uso de recursos formales clásicos en la narrativa de *The Good Wife* es aplicable a casi toda la serialidad televisiva: es un producto eminentemente narrativo, cuenta una historia, y las herramientas discursivas están en función de ella. En este sentido, no encontramos series “poéticas” o “tratados filosóficos audiovisuales”, como se podría afirmar a propósito del cine de Andrei Tarkovsky o Jean Luc Godard, dos íconos del cine de autor.

La autoría de las series, como se afirma en el capítulo 1, corresponde al trabajo integral de guionismo-producción-dirección que ejercen los *showrunners* y que tienen como finalidad desarrollar relatos de largo recorrido para la televisión o los nuevos soportes, dirigido a un espectador que, si bien busca calidad en las historias o profundidad en los personajes, también consume series con una expectativa: comprender la historia.

Pero el hecho de que el lenguaje utilizado sea clásico, no demerita su calidad ni su valor estético. La consistencia de los recursos audiovisuales a lo largo de las 7 temporadas de *The Good Wife* es innegable. No resulta una propuesta pobre ni plana; por el contrario, despliega los elementos del lenguaje explotando, en la imagen, toda su capacidad icónica y estética y en el sonido sus alcances expresivos.

Tal como lo postula nuestro modelo de análisis, para la propuesta formal de la serie el capítulo piloto es la mejor muestra, pues en él se marcan los parámetros que habrán de mantenerse a lo largo de las temporadas. En el piloto de *The Good Wife*, están claramente delineados los personajes, el tono de la serie, los indicios que permiten al espectador ubicar los generales ideológicos de la obra (por ejemplo, las alusiones a la situación de Alicia como “esposa engañada” o las asignaciones de clientes en el despacho por la jerarquía de los abogados). En cuanto a cuestiones formales, en este capítulo conocemos los escenarios principales de la acción, el uso dramático o narrativo de la música y en general el patrón cromático que definirá la paleta de colores de toda la serie. El piloto recoge los principios de la biblia de producción de una serie, por lo que, para fines del uso de los recursos del lenguaje audiovisual, se considera suficiente: “Un piloto también es una muestra a veces exhibicionista de “los valores de producción” del programa, de sus recursos estilísticos y de sus estrategias narrativas, que después se irá estabilizando hacia

formas más convencionales”.²⁶⁸

Por la edad, condición y arco dramático de los personajes, sus variaciones físicas son pocas, por lo que también son estables durante las temporadas, con excepción de los hijos de Alicia quienes pasan de la adolescencia a la juventud durante la trama.

6.4.1 Códigos icónicos y sonoros del capítulo piloto

En el siguiente andamio consignamos las cualidades de los códigos icónicos, sonoros y sintácticos de las secuencias que consideramos más representativas del episodio. Las categorías de análisis en los códigos son:

Los elementos de significación, en el caso que se identifiquen, son aquellos objetos que tienen significados fílmicos, es decir, que aportan información para la comprensión de la trama y la construcción de los personajes (como el anillo de matrimonio en el primer cuadro o las escenas provenientes de la televisión en las declaraciones públicas de Peter, que son aderezadas con un cintillo).



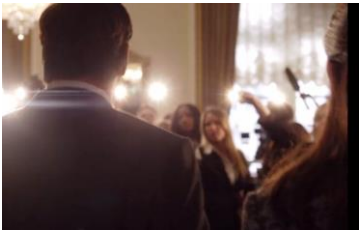

Sonido: en algunos casos se indica la intencionalidad de la voz (de acuerdo a las categorías de Roman Jakobson).



Se determina el uso expresivo, dramático o narrativo de la música.

Se identifican aquellos sonidos incidentales diegéticos (pasos, puertas, flashes de cámara) o algunos efectos que fueron dispuestos en la banda sonora con una intención dramática.



Códigos sintácticos: en esta columna se marcan aquellos tipos de transición diferentes al corte directo que constituyen elementos de construcción del discurso en su línea temporal o espacial (fades, elementos en overlap o recursos similares).


²⁶⁸ Alfonso Rubalcaba (2014). “Telenovelas y series, dos puntos de tensión”, en *Letras Libres*, 26 de febrero. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/telenovelas-y-series-dos-puntos-en-tension>

Secuencia/escena Inicio. Conferencia de prensa de PF	Códigos icónicos	Códigos sonoros	Códigos sintácticos Tipo de transición
   	<p>Iconicidad. Una pareja tomada de la mano. Vestidos de manera formal. La cámara en dolly los acompaña por un pasillo. Ella porta anillo de matrimonio.</p> <p>Llegada al salón. Flashes de cámaras, sin PC. Lugar formal, elegante. Toma termina con PF en foco. AF fuera de foco junto a él. Ella sin maquillaje, peinada y vestida de forma austera.</p> <p>Estética. Abolición de la profundidad de campo. Contraste de la luz y la alfombra con la sobriedad de la vestimenta.</p> <p>Movilidad. Plano secuencia, la cámara los acompaña, con la misma cadencia que sus pasos. Gira y emplaza finalmente en sus rostros de frente. Cámara lenta.</p>	<p>Música. suspenso, en ascenso</p> <p>Incidentales. Puerta del salón se abre, sonido engrandecido, eco. Eco de voces, mezcla con la música. Parece un sueño o una alucinación. Flashes.</p>	<p>Anterior</p> <p>Tipo de asociación. Transitividad. Sin elipsis. Flashazo y salida de música/contraste con la siguiente escena</p> <p>Subsiguiente MCU PF. Atrás escudo del Condado. Sin música. Empieza a hablar en tono seco.</p>

Secuencia/escena	Códigos icónicos	Códigos sonoros	Códigos sintácticos Tipo de transición
 <p>Hace una hora renuncié a mi puesto como procurador del Condado de Cook.</p>  <p>También necesito compensar los errores que he cometido.</p> <p>WISN 12 NEWS FLORRICK RESIGNS LIVE</p>  <p>El dinero que usé en esas transacciones era mío y solo mío.</p>  <p>...fuezo una gran equivocación.</p> 	<p>Iconicidad. Cámara desde el punto de vista de los periodistas, travelling entre ellos.</p> <p>En imagen de TV zoom in sobre rostro de Alicia/corte a toma real.</p> <p>Estética. combinación imagen "real" y transmisión televisiva.</p> <p>Movilidad. Plano secuencia.</p> <p>Inserts de escenas de PF con prostituta. (Recuerdos). Grano explotado, mala calidad, colores chillantes. Elementos de significación:</p>	<p>Voz preponderante: Peter Florrick. Clara. Sin emoción.</p> <p>Música. Fade out desde la toma anterior hasta salir.</p> <p>Incidentales: Flashazos de las cámaras enfatizados. (Sonido no real, expresivo).</p>	<p>Anterior</p> <p>Tipo de asociación: fade a negros. Fin de la música.</p> <p>Subsiguiente. Sobre negros, paso de tiempo con didascálico "seis meses despues"</p>

	contraste con la sobriedad de AF		
--	----------------------------------	--	--


Secuencia/escena Primer día en LG	Códigos icónicos	Códigos sonoros	Códigos sintácticos Tipo de transición
 	<p>Primer plano manos de AF. Pega nerviosamente en la pluma.</p> <p>Contraste piel vs. vestido oscuro.</p> <p>PG. Sala de juntas. Cámara</p> <p>Elementos de significación Primer encuentro en la firma. Cámara sigue en walk and talk a Will y Diane. Alicia parece no poder seguir el ritmo. Plano secuencia, cuadro saturado de gente.</p>	<p>Incidentales. Sonido de la uña en la pluma: nerviosismo, espera.</p> <p>Voz: Will Gardner dando indicaciones y órdenes a todos. Tono amable pero firme.</p>	<p>Anterior. Fade</p> <p>Corte directo. Transitividad.</p>


Secuencia/escena Primer encuentro con Kalinda	Códigos icónicos	Códigos sonoros	Códigos sintácticos Tipo de transición
	<p>Iconicidad Diálogo en overshoulder. Las dos mujeres se miran mientras hablan.</p> <p>Estética. Vista a través del vidrio. Da sensación de lejanía.</p> <p>Movilidad. Campo vs. campo</p>	<p>Voz preponderante: Kalinda, tono bajo, suave, muy firme y ligeramente irónico.</p> <p>Música. Sin música</p> <p>Incidentales. sonido del despacho como fondo.</p> <p>Voz de Kalinda en</p>	<p>Anterior</p> <p>Tipo de asociación: sin corte. Plano secuencia. Transitividad. Sin elipsis.</p> <p>Subsiguiente: corte directo a la toma exterior. Voz de Kalinda en continuidad.</p>

	<p>Iconicidad: PG exterior juzgados. Talk and walk, se percibe movimiento de oficina.</p>	<p>overlap de la toma anterior. Ella demuestra saber más del caso que Alicia. Música: entra música suspense, la mis de la escena 1.</p>	
--	---	---	--

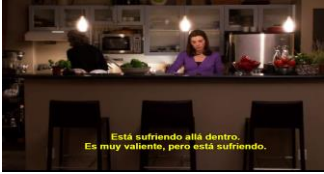
Secuencia/escena Primer juicio de Alicia	Códigos icónicos	Códigos sonoros	Códigos sintácticos Tipo de transición
	<p>Iconicidad Alicia frente al juez, atrás el público. La acusada visiblemente nerviosa.</p> <p>Estética. Filtro suave. Las luces dan calidez.</p> <p>Movilidad Tomas fijas.</p> <p>Elementos de significación. El gesto de la acusada que denota desconfianza. Alicia nerviosa con muchos papeles en el escritorio.</p>	<p>Voz preponderante: el juez Cuesta habla en un tono fuerte y volumen alto. Los fiscales y el juez opacan la voz de Alicia.</p> <p>Música. Sin música</p> <p>Incidentales. Las hojas de los papeles del juicio. Son sonido real aparentemente, pero el volumen las convierte en expresivo, con connotación de nerviosismo.</p>	<p>Tipo de asociación. Corte directo. Transitividad</p>


Secuencia/escena Visita a Peter en la cárcel. Día.	Códigos icónicos	Códigos sonoros	Códigos sintácticos Tipo de transición
	<p>Iconicidad: en sala de visitas. OS Peter y Alicia.</p> <p>Estética: Luz natural, suave, (a pesar de ser un penal). Sobresale el azul del uniforme de</p>	<p>Voz preponderante: Alicia, habla directo y sin emoción. Peter: conciliador, cariñoso.</p> <p>Música: fondo de suspenso, crea un ambiente presionante al inicio de la secuencia.</p>	<p>Tipo de asociación: corte directo.</p>

	<p>los presos. Si profundidad de campo.</p> <p>Movilidad. Tomas fijas.</p> <p>Iconicidad: Alicia se aleja sin conmoverse. Florrick en segundo plano.</p> <p>Estética: él fuera de foco. Mucha luz sobre el rostro de Alicia.</p>	<p>Suspende durante el diálogo y entra cuando ella se aleja.</p> <p>Incidentales: ambiente de la sala, algunas voces infantiles de niños que están de visita (muy lejanas).</p>	
---	--	---	--

Secuencia/escena Diálogo con Will en la oficina. Noche.	Códigos icónicos	Códigos sonoros	Códigos sintácticos Tipo de transición
	<p>Iconicidad</p> <p>Estética: luz suave. Escena vista con reflejos de los cristales.</p> <p>Movilidad. Arranca con PG del despacho, en dolly hasta la ofna. de Alicia.</p> <p>Elementos de significación: Will juega con una bola de béisbol. Sentido relajado y coloquial. El escritorio de Alicia lleno de papeles.</p>	<p>Voz preponderante: Will recuerda anécdotas del pasado. Voz jovial. Alicia: voz cálida, suave. Tono de complicidad entre ambos.</p> <p>Música: piano. Ambiente íntimo</p> <p>Incidentales: el sonido de papeles y el frote de la pelota, le dan realismo a la escena aunque su volumen no es verosímil.</p>	<p>Tipo de asociación: Corte directo.</p>

Secuencia/escena Diálogo con Jackie. Cocina de su casa. Noche.	Códigos icónicos	Códigos sonoros	Códigos sintácticos Tipo de transición
	<p>Iconicidad</p>	<p>Voz preponderante</p>	<p>Anterior</p>

 <p>Esta sufriendo allá dentro. Es muy valiente, pero está sufriendo.</p>	<p>Estética</p> <p>Movilidad</p> <p>Elementos de significación</p>	<p>Música</p> <p>Incidentales</p>	<p>Tipo de asociación</p> <p>Subsiguiente</p>
--	--	-----------------------------------	---

<p>Secuencia/escena Kalinda y Alicia en el bar, después de la solución del caso.</p>	<p>Códigos icónicos</p>	<p>Códigos sonoros</p>	<p>Códigos sintácticos Tipo de transición</p>
 <p>Entre personas serio con jurado, un trago de tequila.</p>	<p>Iconicidad 2S, Kalinda y Alicia en la barra del bar. Toman tequila</p> <p>Estética. Luz suave y cálida, sin profundidad de campo. Colores cálidos.</p> <p>Movilidad</p> <p>Elementos de significación. El tequila: Kalinda insta a Alicia a tomarlo, signo de fortaleza.</p>	<p>Voz preponderante: Kalinda: tono amable, bromista. Alicia: tono relajado. El diálogo denota entendimiento entre ambas.</p> <p>Música: piano (típico de bar)</p> <p>Incidentales</p>	<p>Tipo de asociación. Corte directo. Transitividad.</p>

6.4.2 Análisis

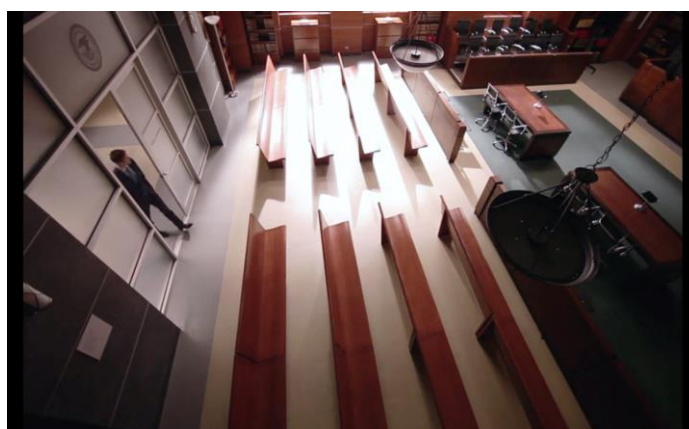
Los planos fijos suelen ser cerrados (2S), con angulación normal en las tomas de desarrollo de diálogos.

Como se indicó en el apartado de análisis de los espacios fílmicos, todas las tomas de los juzgados registran a los jueces desde el punto de vista de los abogados y el público, por lo que siempre son tomas contrapicadas y con ejes de mirada muy bien definidos.

Se registran CU o PP a objetos en forma mesurada, siempre asociados a la

importancia de la reacción del personaje o la connotación del objeto.

En algunos capítulos subsecuentes veremos algunas tomas en angulación cenital, que es un tipo de encuadre bastante audaz porque requiere de una atención especial del espectador para su comprensión, tal como lo muestran los siguientes cuadros:



Estas tomas tienen justificación en algunas ocasiones, por ejemplo, las fotos que ven Grace y Zach en la cama o la toma general de la oficina de Florrick (que

como se indicó en el apartado de espacios tiene una connotación sobre el poder ejercido por el gobernador).

En otras ocasiones, estas tomas se consideran ejercicios estilísticos de los directores, juegos estéticos que le imprimen interés al cuadro aun cuando no estén relacionados con la iconicidad o legibilidad del mismo.

La movilidad está en función del suspenso o dramatismo de la escena (por ejemplo, las caminatas por LG en las que los personajes resuelven asuntos rápidamente, la conferencia de prensa inicial en la que se registra todo el movimiento de la prensa).

Los movimientos de la cámara están bastante dosificados en la serie. algunas secuencias largas de acción intensa se resuelven con plano secuencias, pero la cámara es estable, (no hay cámara en mano en ningún caso).

La combinación cromática de la imagen es muy similar tanto en las oficinas de LG como en los juzgados. Los interiores casi en su totalidad son oscuros, incluyendo la casa de Alicia y el bar.

Es frecuente la inserción de imágenes televisivas. Tanto Peter como Alicia son personajes públicos que tienen una estrecha relación con la prensa, fundamentalmente la televisión y cuyas apariciones son constantes también en redes sociales.

Así, la imagen de la computadora o de la televisión tiene un rasgo diferente (menos calidad, colores saturados, inserciones escritas) que construye una suerte de diégesis dentro de la diégesis: por ejemplo, el mundo recordado o imaginado por Alicia sobre los encuentros sexuales de Peter con otras mujeres son siempre mostrados con imagen de video pues es el medio por el cual ella se enteró; también son frecuentes los ataques en redes sociales en los que los personajes son caricaturizados o superpuestos en aplicaciones digitales para manipulación de la imagen).

En la resolución de casos, el uso de video es frecuente en la presentación de evidencias. En ocasiones, la secuencia de inicio de un capítulo sea alguno de estos videos que posteriormente serán retomados en el caso. Estas combinaciones logran efectos interesantes en el espectador, pues además del atractivo estético le dan

calidad a la valoración del lenguaje que todo espectador hace aun de manera intuitiva.

Otra imagen que le da verosimilitud al contenido es la registrada por cámaras de seguridad, un recurso judicial sumamente efectivo que a nivel narrativo ayuda a los personajes a demostrar, indagar o proveer información sobre el caso en cuestión constituyendo una importante economía tanto de diálogos como de tiempo.

Un elemento estético recurrente es la abolición de la profundidad de campo. Ya se había mencionado que las escenas que transcurren en las oficinas de Florryck Agos son resueltas sin perspectiva, con el fondo fuera de foco de manera que se dificulta la visión total del espacio. Este recurso aísla al personaje del entorno y favorece la visión de la escena. Le da calidez al cuadro, pues logra un efecto de volumen y textura.





Las tomas aéreas tanto de día como de noche se usan como indicativos temporales, son pasos de tiempo que resultan atractivos pues el status de los personajes y su ideología están definidos por su pertenencia a una clase acomodada en una gran ciudad norteamericana. Su estilo de vida es urbano, cosmopolita y de alto poder adquisitivo (basta ver sus automóviles, casas, vestimenta, etc.).

También funcionan como tomas de establecimiento (la vista exterior del edificio de oficinas, algunos lugares que no son la ciudad como el entorno nevado al que asiste Diane de cacería o los bosques de Minnesota a los que asiste Alicia a ver a un cliente).

6.4.2.1 Códigos sonoros

La construcción del universo sonoro de la serie está en función de sus propios espacios.

En la primera secuencia del piloto identificamos un uso magistral de la música, que corre a lo largo de toda escena:

Es una música de uso dramático, en suspenso, sin melodía identificable, compuesta especialmente para la serie. En algunas partes de la escena se convierte en música subjetiva, es decir, pareciera que acompaña solo a la imaginación de Alicia, y en otras envuelve la escena desde el plano extradiegético terminando en corte directo y en contraste con el silencio desde el que Peter Florrick empieza a hablar.

Durante los juicios, discusiones en oficinas, indagaciones con testigos o escenas de la vida cotidiana de los personajes no suele haber música.

Su presencia es utilizada con más frecuencia con la intención dramática de enfatizar el estado de ánimo de los personajes. Es usual que Alicia se ponga audífonos y entonces la música que está escuchando ocupa todo el espectro sonoro de la escena. Canciones de amor, música pop, ópera (como la que escucha David Lee en contrapunto con la destrucción de sus oficinas por un error de los trabajadores) o música clásica acompañarán a los personajes en determinados momentos de la trama.

De acuerdo a la información de las páginas oficiales de la serie, durante las 7 temporadas fueron escuchadas 242 canciones²⁶⁹ en su mayor parte relacionadas con la situación sentimental de Alicia.

La música original de la serie fue compuesta por David Buckley, autor de bandas sonoras para cine y televisión como *Proof*, prueba de vida (TNT,2015) o *Mercy Street* (PBS,2016).

El género de procedimiento legal de la serie obliga a recargar en el diálogo la mayor parte de la información, pues es una acción inherente al ejercicio profesional del abogado. Las voces tienen el lugar preponderante en la mayor parte del espacio sonoro. El espectador se familiariza desde el inicio con las objeciones en los juicios, los cuchicheos en los pasillos de los juzgados, las intervenciones de testigos, etc. La intencionalidad de las voces tiene que ser elocuente y clara, puesto que en gran medida las relaciones interpersonales de los personajes se basan en la negociación.

Por ejemplo, Kalinda utiliza un tono bajo, indagatorio, casi confidencial pues su trabajo es desentrañar información de testigos, acusados o involucrados.

El ejercicio de autoridad de Eli Goldman, en su rol de jefe de campaña va acompañado siempre por un tono autoritario, inequívoco y unilateral.

Alicia modula la voz puesto que ejerce el rol profesional, el de amante y el de madre de familia. No sería necesario conocer las palabras para inferir la intención

²⁶⁹ <https://www.tunefind.com/show/the-good-wife>

de sus intervenciones y el efecto que causan en su interlocutor.

Los sonidos incidentales son, como en cualquier medio audiovisual, utilizados para lograr el realismo de las escenas, aunque su uso, como ya se indicó en el capítulo 3, no es ni más remotamente parecido al sonido natural del mundo.

Por ejemplo, en Lockhart Gardner tenemos escenas en pasillo o espacios abiertos llenos de gente interactuando, en estricto sentido tendría que escucharse un murmullo constante y seguramente molesto para dejarnos escuchar el diálogo principal. Estos sonidos no están en las escenas.

En el capítulo piloto los flashes de las cámaras se escuchan como pequeñas explosiones, esto es claro porque efectivamente, en ese momento, las cámaras son armas de ataque contra los Florricks.

En las salas donde transcurren los juicios hay un timbre que anuncia la llegada del acusado que siempre pone en guardia a los presentes y es contundente el martillazo del juez para poner fin a una sesión; sin embargo, allí no parecen escucharse nunca ni las puertas ni los sonidos del exterior, en donde se entiende que siempre hay gente hablando.

Es común el uso de diálogos en *overlap*, sobre todo cuando la transición supone una elipsis o hay un contraste entre una toma que termina en silencio - generalmente tenso- y el diálogo fluido de la siguiente escena.

6.4.2.2 Códigos sintácticos

El estilo tradicional de la construcción del discurso propone una linealidad cronológica que prevalece casi en la totalidad de la serie. Como se indicó en el apartado de temporalidad, el armado presenta pocos cambios de tiempo y por tanto la mayor parte de las asociaciones entre una toma y otra son por transitividad, es decir, el devenir lógico y cronológico de las escenas.

Hay muy poco montaje paralelo y las transiciones se realizan por corte directo. Los fades a negros parecen coincidir con los cortes comerciales (la serie es analizada después de su visionado en *streaming*, por lo que no hay referencia de los tiempos de anuncios entre las escenas).

Los *flashbacks* que se presentan con recuerdos de los personajes, no son analepsis narrativas sino insertos de escenas pasadas que son entendidas así por su propio contenido o por plantearse con un estilo de imagen diferente (por ejemplo, de video). No se recurre al cambio de color o al uso de blanco y negro.

No hay uso de cortinillas u otras herramientas visuales para los pasos de tiempo.

El montaje clásico es propio de la serialidad televisiva puesto que se ajusta a la temporalidad lineal, salvo algunas excepciones, y a la narrativa causa-efecto, de allí que existan pocas asociaciones que no sean por transitividad.

6.5 Análisis del personaje principal. Alicia Florrick

Mujer de mediana edad (45 años aproximadamente) delgada, de tez blanca, cabello oscuro, ojos verdes. Distinguida y agradable (sonríe fácilmente).

Está casada con Peter Florrick, de aproximadamente 50 años, alto, de complexión robusta, distinguido. Es procurador del Estado de Illinois.

Tienen dos hijos; Zach, de 15 años al inicio de la serie, y Grace, de unos 12 años.

6.5.1 Construcción como persona

Alicia viene de un medio social alto, de familia acomodada. Es hija de Verónica, una mujer económicamente solvente, que no demuestra mucho equilibrio emocional pero que siempre apoya a su hija. El padre murió. Tiene un hermano, Owen, un poco más joven, brillante profesor de matemáticas y homosexual.

Alicia estudió en la Universidad de Georgetown, lo que denota su clase social. Su vida con Peter está marcada por el éxito profesional y económico de él y por tanto Alicia vivió sus últimos años atendiendo un hogar próspero y desarrollando actividades propias de una mujer que tiene resuelto el tema económico y familiar.

Sus relaciones personales, antes del inicio de la trama detonada por el

encarcelamiento de Peter, se sugieren con mujeres de su mismo rango social, con quienes se relaciona por el puesto de su esposo o por el lugar donde vivía. No tiene amigas de la infancia o de la juventud. El rompimiento con Peter supone también un rompimiento social con sus antiguas relaciones y parte de cero en ese sentido al entrar a Lockhart Gardner.

Personalidad. Es una mujer extrovertida, de trato fácil con la gente. De acuerdo a las categorías de Jung, es perceptiva, es decir, posee un alto grado de empatía con la gente, la escucha, se hace cargo de las necesidades de los otros e intuye fácilmente las intenciones de sus interlocutores. Estos atributos son su principal arma en la vida profesional que vuelve a enfrentar después de 13 años de dedicarse solo al hogar.

No hay muchos indicios de su personalidad en la etapa anterior de su vida. Esto puede ser leído por el espectador como el hecho de que Alicia estaba anulada como persona antes de tomar las riendas de su casa y de su vida profesional. Los pocos flashbacks sobre su pasado son escenas familiares en las que resalta la armonía, su rol maternal y su supeditación a Peter en las pocas ocasiones en las que se muestra cómo era su vida social anterior.

Los indicios de su personalidad también los proporcionan sus reacciones: pocas veces es explosiva o violenta ante un ataque o una confrontación. Mide sus respuestas y manifiesta una emocionalidad contenida, hasta calculadora, lo cual se explica, pues la conocemos en un ambiente que le es hostil en un inicio.

Dimensión corporal. Es una mujer distinguida, delgada, con una belleza clara y que sabe sacar partido de su presencia física. Además de la elegancia en su vestimenta, que prevalece aun en los episodios en los que supuestamente tiene apuros económicos, regula sus relaciones con los hombres a partir del control de la sexualidad. Ella es quien decide cuándo tiene encuentros sexuales con Peter: el sexo es una de sus principales armas para establecer un equilibrio en el poder con los hombres con quienes se relaciona, principalmente con Peter y Will.

6.5.2 Construcción como rol

El rol es un tipo genérico, por tanto, se atiende a sus actitudes y acciones, no tanto por sus cualidades individuales: “El personaje no sería concebido como individuo único sino como elemento codificado, como un rol que puntúa y sostiene la narración”.²⁷⁰

El estudio del personaje como rol puede partir de la determinación si éste es activo o pasivo. Siguiendo a Bremond,²⁷¹ el personaje activo desarrolla acciones que influyen en los demás y mueven sus propias acciones. La acción puede estar orientada a la mejora o a la degradación de las situaciones o de otros personajes.

Para el autor, el narrador ordena la situación cronológica de los acontecimientos para darles un sentido, y para ello el recurso que tiene es ligarlos en una unidad de conducta orientada hacia un fin.

Otro punto que hay que tener en cuenta, es el proceso del espectador para conocer al personaje. Según Linda Seger²⁷², el arco o trayectoria del personaje está basado, primero, en un conocimiento superficial: el nombre y las características generales; el nivel de intencionalidad se presenta cuando el personaje va adquiriendo sentido en el relato a través de sus acciones y reacciones; el nivel de manifestación permite construir la historia del personaje, que va dejando marcas de su relación con otros y con sus acciones.

El personaje se desplaza en un arco dramático en el que puede registrar los siguientes cambios:

- De carácter: modifica su modo de ser
- De actitud: cambia su modo de pensar
- De comportamiento: cambia la forma de hacer las cosas

Finalmente, haremos el análisis del rol de Alicia atendiendo a la tipología de Vanoye,²⁷³ que establece personajes arquetípicos o estereotipados.

²⁷⁰ Francesco Cassetti y Federico de Chio, *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.

²⁷¹ Claude Bremond (1970). *La lógica de los posibles narrativos* en Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

²⁷² Seger, Linda (2000). *Como crear personajes inolvidables*. Madrid, Ed. Paidós Ibérica.

²⁷³ Vanoye, Francis (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona, Paidós.

Alicia aparece en el nivel superficial como la esposa de un funcionario en medio del escándalo, es receptora de las acciones de su esposo y parece un personaje pasivo (influenciado). Sin embargo, el encarcelamiento de Peter detona un nuevo rumbo en su vida y tiene que plantearse una meta nueva. Empieza a ser un personaje activo a partir de su bofetada a Peter en el episodio piloto y en su camino profesional y personal por lograr una identidad social propia y conseguir la autonomía económica.

En el trazo de su arco dramático, ella es la que activa casi todos los episodios, en cuanto a sus relaciones profesionales y familiares, aunque la figura de Peter siempre será más poderosa como rol en la trama, pues sus aspiraciones políticas y sus continuos escándalos requerirán siempre que Alicia tenga que volver a su rol de esposa ideal y sean un continuo obstáculo para lograr sus propias metas sobre todo en el terreno sentimental.

En su progresión como personaje, los cambios que se perciben, a partir de continuas marcas y repeticiones que serán analizadas en el apartado de ejes semánticos, son en el terreno de las actitudes y el comportamiento. Su lucha por abrirse paso en el competitivo medio de los abogados en Chicago la irán obligando a modificar sus actitudes y posturas con respecto a la gente, así como sus formas de comportamiento: uno de los rasgos más importantes en este sentido es que Alicia a fin de cuentas acaba utilizando las formas poco éticas que parecían muy lejos de su horizonte de posibilidades en la primera temporada.

Arquetipo

La heroína. Recorre el itinerario trazado por Vogler aunque no de un trazo, pues en una serie de tiro tan largo el personaje no enfrenta una sola misión ni un obstáculo. No obstante, los atributos del héroe sí pueden encontrarse en la figura protagónica de Alicia, quien lleva el peso de la trama y vive los que Aristóteles llama “peripecia”: el cambio en el rumbo de la suerte del personaje.

La construcción arquetípica del personaje de Alicia también se ajusta al modelo social de madre y esposa: toda la valoración interna que se hace de ella por parte de otros personajes se realiza con base en los criterios que determinan las cualidades de una buena madre o una buena esposa. Es el punto de partida desde

el cual ella accede de nuevo a la vida profesional e incluso a sus nuevas relaciones amorosas. El nombre de la serie así lo determina.

Estereotipo

Como se indicó en el capítulo 4, los personajes de la ficción televisiva requieren de cierto grado de estereotipación para su funcionamiento como identidades reconocibles y asequibles para los espectadores. Alicia Florrick no es un personaje estereotipo si nos atenemos al uso más difundido del término en los medios audiovisuales; su complejidad radica en que parte de sus rasgos van aflorando o se van fraguando conforme pasan las temporadas, por lo que no transmite un único significado ni es un personaje con valoración clausurada.

Sin embargo, en su construcción hay indicios claros que denotan una parte de su caracterización que puede ser fácilmente identificable: su vestimenta es clásica, elegante y costosa (era la esposa de un funcionario del gobierno norteamericano).

A pesar de sus problemas económicos, posee un auto lujoso (no de gran lujo ni deportivo, como el de Will Gardner, pero sí un vehículo que le confiere el status de una mujer de clase acomodada). Nunca la vemos en transporte público.

Las escenas de su vida doméstica priorizan siempre su nueva cualidad de mujer profesional, como se identifica más adelante en sus ejes semánticos, Alicia aparece en su casa vestida con ropa formal (en contadas ocasiones la vemos en pijama o ropa deportiva). Es muy raro verla haciendo labores domésticas (solo en la séptima temporada, cuando rompe en llanto con Lucca, mientras pone la ropa en la lavadora).

6.5.3 Construcción como actante

De acuerdo al modelo actancial planteado por Julien Greimas y explicado en el capítulo 4, la interacción de los personajes puede ser abordada a partir del objeto que mueve su deseo en una historia.

El modelo original fue hecho para explicar la estructura relacional de los

personajes del cuento, narrativa que se compone de una sola anécdota y que tiene un número limitado de personajes, acciones y dimensiones espacio-temporales.

Aplicar el modelo actancial a la totalidad de las relaciones que se presentan entre los personajes de una serie televisiva es prácticamente imposible, por ello, elegimos por cada temporada el asunto principal de la trama B, para tener una visión integral de las variantes que va marcando la progresión de los personajes a lo largo de toda la serie.

El siguiente cuadro presenta los binomios sujetos/objeto, ayudante/oponente, destinador/destinatario que marcan la trama de cada temporada.

T	Sujeto	Objeto	Ayudante	Oponente	Destinador	Destinatario
1	Alicia	Autonomía económica y social	Will Gardner. Le da trabajo en LG.	Diane Lockhart. La descalifica por su condición de ama de casa alejada de la profesión.	Peter Florrick. Comete adulterio y es acusado de uso indebido de recursos.	Alicia deja de ser ama de casa. Sufre el descrédito público.
2	Peter	Fiscalía del Estado	Eli Goldman. Jefe de campaña y consejero de los Florrick.	Wendy Scott-Jarr. Competidora en las elecciones y enemiga de los Florrick.	Peter ofrece una imagen pública de familia.	Alicia se ve forzada a aparecer como un matrimonio bien avenido.
	Alicia	Definitividad del puesto en LG.	Kalinda. Además de su investigadora, le cuida las espaldas de sus enemigos.	Cary Agos. La competencia por el puesto entre él y Alicia es cerrada.	Diane elige a Alicia para quedarse en el puesto.	Cary Agos se convierte en su opositor desde la fiscalía.

3	Will Gardner	Alicia	Owen. El hermano de Alicia siempre la anima a formalizar su amor por Will.	Diane Lockhart Por motivos profesionales reprueba la relación entre Will y Alicia.	Wendy Scott acusa a Will de sobornar jueces.	Will tiene que suspender su actividad laboral y romper con Alicia.
4	Peter	Gubernatura del estado	Jackie Florrick Hace varios eventos para recaudar fondos.	Prensa y redes sociales Abundan los escándalos sexuales generalmente de fuentes anónimas.	Zach descubre un paquete de votos el día de las elecciones.	La investigación sobre los votos apunta a fraude de Peter.
5	Alicia	Su propia firma de abogados	Cary Agos Después de ser oponentes, ahora son socios.	Will Gardner Diane Lockhart Inician una lucha contra el nuevo bufete de Alicia y sus clientes.	Un acusado mata a Will en pleno juicio.	Diane y Alicia salvan sus diferencias por el dolor de la muerte de Will.
6	Alicia	Fiscalía	John Su jefe de campaña, con quien además tiene una velada relación amorosa.		Otro candidato del partido comete fraude.	Alicia es obligada a renunciar a su nuevo cargo por el rumor generalizado de fraude electoral.
7	Peter	Presidencia	Alicia En su papel de esposa y madre de familia aparece en actos públicos promoviendo el voto.	Marilyn Garbanza Encabeza una investigación sobre las posibles faltas éticas de Peter.	La fiscalía acusa a Peter de omisiones cuando fue fiscal.	Peter se ve obligado a renunciar a su puesto.

	Alicia	Jason	Lucca Promueve la comunicación entre ambos pues se percata de su mutua atracción.	Eli Goldman Considera que un amante mancha la imagen de Alicia como esposa del candidato.	Alicia defiende a Peter en el juicio pasando sobre el honor de Diane.	Jason se aleja de ella Diane la abofetea planteando su separación como socias y amigas.
--	--------	-------	--	--	---	---

Este esquema permite identificar una de las principales cualidades de la serie: los personajes tienen arcos dramáticos muy largos y sufren modificaciones en sus motivaciones, deseos e incluso valores. Así, si en una temporada y ante determinada situación un personaje cumplió el rol de ayudante, ése mismo será oponente en otra circunstancia.

La progresión de los personajes es gradual y responde siempre al principio causa-efecto, lo cual le da verosimilitud a sus cambios de actitud. Uno de ellos es la relación entre Cary Agos y Alicia, que son opuestos en las primeras dos temporadas y después se convierten en socios, amigos y cómplices de muchas acciones.

La ambigüedad de la relación entre Alicia y Peter, marcada por su separación física y el resentimiento por el adulterio cometido por él, también tiene sus vaivenes, pues en muchas ocasiones se tienen que apoyar el uno al otro, sobre todo en sus carreras políticas y sus reacciones a los problemas provocados por los hijos.

La temática legal y política de la serie permite localizar ayudantes y oponentes de manera natural, pues esa dicotomía constituye el asunto primordial de la historia: un candidato enfrenta opositores en una contienda electoral y un abogado defensor tiene un antagonista natural en la parte acusadora.

6.5.4 Ejes semánticos de Alicia Florrick

En este caso, la premisa de nuestro análisis es que Alicia va conquistando espacios de poder en diferentes ámbitos; el primero es en la familia, en sus relaciones de

pareja y en su rol materno; el segundo ámbito es el laboral y el tercero el social.

En el primer ámbito, tenemos la confrontación de la primera temporada: la declaración pública de la infidelidad de Peter y la necesidad de Alicia de hacerse cargo de la familia.

Los ejes son:

Fidelidad	Infidelidad
Seguridad	Exposición pública
Amor	Decepción
Seguridad económica	Necesidad de proveer

A partir de estos ejes es que se traza el arco dramático de Alicia en la primera temporada, con respecto a su vida familiar. Los enfrentamientos de situaciones problemáticas relacionadas con estos ejes nos llevan a determinar las marcas de su actuar que presentan repetición o acumulación y que desplazan al personaje de una primera condición a la segunda:

Repetición	Toma una copa de vino al llegar a su casa.	Desvía la mirada antes de responder (emoción contenida)
Acumulación	Confronta la autoridad de su suegra. Regula su relación personal con Peter en el terreno familiar y sexual.	Establece claridad de su rol padre-madre

Segundo ámbito de poder: el laboral. Alicia es contratada, gracias a un viejo amigo de la escuela, en un poderoso despacho de abogados en el que compite por el puesto de asociada con Cary Agos, un joven inteligente y astuto. Posteriormente, enfrentará de manera sistemática al equipo del fiscal, enemigo de Peter Florrick, así como a abogados prominentes, entre ellos el propio dueño de su despacho.

En este ámbito, podemos determinar los siguientes opuestos:

Falta de actualización	Competencia
Discriminación por género y edad	Afianzamiento de su condición
Timidez	Agresividad

Las marcas del personaje en el proceso de superación de los ejes de la columna de la izquierda y que constituyen los factores fundamentales de su empoderamiento son:

Repetición	Se desmarca de Peter Florrick en su actual profesional.	Reacciona sin emotividad a los ataques y provocaciones.
Acumulación	Se esfuerza laboralmente y gana varios casos.	Encuentra complicidad con Kalinda. Consigue el respeto de Dianne, la socia principal de la firma.

En el ámbito social, Alicia debe lidiar primero con el descrédito de ser la mujer engañada y posteriormente la esposa del hombre que, una vez fuera de la cárcel, empieza a escalar nuevamente puestos de poder.

Por otro lado, su relación con Will está marcada por una mutua atracción que mantiene en tensión sus relaciones, pues él apoyó su contratación y finalmente se hacen amantes.

La proyección social de ella se ve fortalecida por sus logros laborales, pero ha de lidiar con la tensión de las dos relaciones masculinas, Peter y Will, el crecimiento y eventual despegue de los hijos (quienes empiezan a tener relaciones con gente diferente al ideal social que se hubiese pensado para jóvenes de su condición).

Descrédito social	Reconocimiento
Subordinación a Peter	Libertad
Relación extramarital	Independencia sexual

El tránsito de un opuesto a otro y la consecuente ampliación de sus espacios de poder la van convirtiendo en un personaje que controla cada vez con mayor

contundencia las problemáticas que enfrenta. Podemos reconocer esto a través de las siguientes marcas:

Repetición	Establece las reglas de relación sexual con Peter. Regula sus relaciones con Will en diferentes espacios. (Casa, oficina, hotel).	Apoya públicamente a Peter en sus campañas políticas.
Acumulación	Dominio de la relación sobre las figuras masculinas.	Respeto de personajes antagónicos en las primeras temporadas: Cary Agos y Eli Gold

En síntesis, podemos concentrar las siguientes marcas en función de los ejes semánticos que trazan el arco dramático de Alicia:

Ámbitos del ejercicio del poder	Marcas actanciales. (Diálogos, actitudes, acciones)	Ejes semánticos (opuestos)
Pareja	Bofetada Negación de relaciones conyugales mientras él está en la cárcel Relaciones sexuales cuando ella decide y bajo sus condiciones (el sexo como herramienta de sometimiento)	Fidelidad-infidelidad-manipulación.
Familia	Desmarcación de Jackie. Vigilancia y toma de decisiones con los hijos. (Por ejemplo, sacar una computadora a la sala ante la sospecha de vista de pornografía).	Seguridad económica - necesidad de proveer-independencia.
Laboral	Gana casos difíciles. Se independiza tanto del bufete como de Peter.	Discriminación-afianzamiento de su condición- respeto.

Social	Apoya a Peter en lo político, pero controla su relación marital. Sus relaciones se desmarcan de las figuras masculinas.	Amor-decepción-control.
--------	--	-------------------------

6.6 Análisis intertextual de The Good Wife

La serialidad televisiva actual se caracteriza por una enorme carga intertextual. Como productos de la cultura audiovisual popular, las series han ido acumulando un amplio repertorio de intertextos con el cine, la literatura, la música, la cultura popular y los contextos históricos en los que suceden.

Como son referentes importantes de la realidad, su delimitación histórico - cultural es fundamental para cumplir la función de proveer al público de relatos que le permitan una lectura de su propio contexto social y la comprensión del comportamiento humano en ese contexto y en determinadas situaciones.

6.6.1 Relaciones intertextuales implícitas en The Good Wife

El 12 de marzo de 2008 apareció en los diarios la noticia del gobernador de Nueva York Eliot Spitzer, quien renunciaba a su cargo tras haberse hecho público el escándalo de su contratación millonaria de servicios de prostitutas. En una rueda de prensa, el gobernador declaró: “Estoy profundamente apenado de que no cumplí con lo que se esperaba de mí [...] A lo largo del curso de mi vida pública he insistido, y creo que correctamente, en que la gente, sin importar su posición o poder, asuma responsabilidad por su conducta. No puedo pedir y no pediré menos de mí. Por esta razón estoy renunciando a la oficina del gobernador”.²⁷⁴ Junto a Spitzer apareció su esposa, Silda.

²⁷⁴ <http://www.jornada.unam.mx/2008/03/13/index.php?section=mundo&article=029n1mun>



Fotografía publicada en *La Jornada*, 12 de marzo de 2008.
Fuente de la imagen: AP.

La primera relación intertextual de la serie es un hecho real, que inspiró a los creadores de la serie para tomar como punto de partida una noticia que causó conmoción en el país, marcó la política estadounidense y, sobre todo, puso el foco en el papel de la prensa, asunto nodal de la serie.

Los medios han sabido explotar las conductas sexuales de funcionarios y personajes públicos, asociadas invariablemente al escándalo. Un guiño directo de este hecho es la frecuente alusión a Hillary Clinton como referente del trance en el que Alicia se encuentra al inicio de la historia: “Ella lo pudo hacer, tú también lo harás”.²⁷⁵

La empatía que logra el personaje de una esposa engañada constituye un enganche fuerte con el espectador, que puede transitar de la admiración a la conmiseración, pero que sin duda constituye una marca en el personaje como elemento de identificación. Los escándalos sexuales son más redituables que los relativos a la corrupción, cuestión que es clara en *The Good Wife*, en donde el cuestionamiento a Peter Florrick es mucho más fuerte por sus encuentros con prostitutas que por desviar recursos públicos.

Los casos legales que han ocupado la atención del mundo, a través de la prensa, son la materia prima de la serie en su faceta de género procedimental: hay alusiones a casos emblemáticos como Edward Snowden y Anonymus y el uso de la información confidencial en internet. En varias ocasiones se defienden casos de la empresa Chumhum, una representación de Google y el uso del *big data* para influir

²⁷⁵ Palabras de Dianne a Alicia en su primera entrevista en Lockhart Gardner, frente a un retrato de Hillari Clinton. *The Good Wife*. T1 E1.

en el comportamiento de los usuarios. Alicia es sujeto de escuchas ilegales, tema que también llega a los tribunales.

Presenciamos argumentos a favor y en contra de, por ejemplo, los bitcoins, la libertad de expresión en publicaciones famosas como Charlie Hebdo, el daño a la salud de las bebidas energéticas, la violación de espacios privados con drones o el plagio musical y el entredicho de la autoría en internet.

En los cuadros mostrados al inicio de este análisis podemos constatar la variedad de casos que enfrentan los despachos jurídicos en las series cuyas temáticas son actuales y polémicas: racismo, discriminación, terrorismo, abusos y lagunas jurídicas en la web, escándalos mediáticos, diferencias religiosas, narcotráfico y consumo de drogas, desastres ecológicos, entre otros.

El contexto político y social de la serie sostiene en buena medida su verosimilitud y la vuelve un documento atractivo para comprender los dilemas éticos en la actualidad.

6.6.2 Relaciones intertextuales explícitas en *The Good Wife*

El género procedimental, en el terreno de lo legal, está asociado siempre al aparato de procuración de justicia en el que se insertan los casos y que en *The Good Wife* es parte constitutiva de su diégesis. La ficción televisiva ha explotado recursos narrativos que resultan de fácil identificación por el público, como el *insight* de un investigador para descubrir un hilo que falta en la resolución de un caso, las convenciones de un juicio, la tensión del silencio cuando alguien hace una confesión e incluso las triquiñuelas de un fiscal para obtener información de un acusado.

La trama A de la serie, correspondiente a los casos que se van presentando en cada capítulo, son abordados en un andamio en el cual se montan las escenas de la trama siguiendo el esquema de tres actos.

Otra serie de relaciones intertextuales son la constante alusión a máximas

jurídicas y frases de la jerga de los abogados que están insertas como un léxico de uso cotidiano y que por contexto son entendibles para un espectador poco avezado en temas jurídicos.

Identificamos también alusiones a otras series, como *True Detective*, a través de los diálogos de los personajes o, de manera más directa, en los visionados de Alicia de la televisión en los que ve, por ejemplo, un asesinato en la oscuridad, una historia que es banalizada por la televisión norteamericana o una entrevista al creador de *The Americans*.

La moda suele constituir una fuerte relación intertextual en el discurso audiovisual, pues refleja los valores estéticos y sociales de un determinado contexto.

En el caso de *The Good Wife*, nominada al mejor vestuario en los Emmy de 2016, hay frecuentes comentarios sobre la ropa de Alicia, quien en algún momento acepta vestir con la marca Escada, cuestión que la coloca en la parte más alta de la pirámide social.

El estilo de Alicia, en contraposición al de Kalinda, pero ambos con el mismo efecto, dan lugar a paradigmas que rebasan los límites de la pantalla. En una entrevista a la prensa, el diseñador del vestuario de la serie, Daniel Lawson, afirmaba: “TGW también me ha servido para asociarme con Andrea Cohen de *Lumber 35* en Londres para crear una elegante línea de ropa especializada en armarios chic para mujeres trabajadoras profesionales”.²⁷⁶

La moda de la serie es un potente emisor de lo que se considera profesionalmente correcto para una mujer de éxito, que debe pelear espacios entre los hombres explotando la elegancia y la modernidad, lo cual marca también la frontera con un ama de casa o una estudiante.

El título de la serie, *The Good Wife*, es un término bastante bien codificado en el universo semántico de la cultura estadounidense.

La literatura popular, desde finales del siglo XIX, se ha encargado de construir el concepto identificando a una buena esposa con una mujer sumisa y con una

²⁷⁶ Entrevista a Dan Lawson. <http://bluper.elespanol.com/noticias/vestuario-the-good-wife-serie-crea-tendencias>

actitud de servicio a su esposo. A pesar de que es un rol social, su fuerza semántica está en función de su relación de pareja.

En 1963 se publicó en Estados Unidos uno de los libros emblemáticos del feminismo: *La mística de la femineidad*, de Betty Friedan, en donde advertía que “la voz dentro de las mujeres que dice, ‘quiero algo más que mi marido, mis hijos y mi hogar’ no podía ser ignorada”.²⁷⁷ La obra de Friedan ponía énfasis en el mito de la realización femenina a través de la consecución de un matrimonio que le asegurara una vida solvente, en los modernos suburbios de muchas ciudades, en donde la mujer podía dedicarse al hogar y a los hijos, labores en las que encontraría el enaltecimiento del género.

Esas ideas provienen de la dinámica social, aterrizada en algunas obras literarias, que mencionamos a continuación:

La escritora británica Elizabeth Buchan, publicó el libro titulado precisamente *The Good Wife*, en 2003, en el que cuenta el drama de Fanny, esposa de un poco escrupuloso político y que en un momento de su vida tiene que confrontar sus propios principios contra los de él.²⁷⁸

Otro libro similar, *A Good Wife*, de la autora norteamericana Pam Garlick, se adentra en la vida de una mujer maltratada por su esposo, quien a pesar de todo ha de cumplir sus deberes como esposa.²⁷⁹

En las redes circuló hace unos años una publicación cuya autenticidad no ha podido verificarse: *The Good Wife's Guide* cuya estética de la publicidad de los 50s llamó la atención por su carácter *vintage*. En la guía, que parece una parodia, se dan consejos sobre cómo satisfacer al esposo, desde la cocina hasta la preparación diaria de las pantuflas a su llegada del trabajo.

Aun cuando no sea real, o al menos eso parece, es interesante la burla a unos principios que no están del todos superados por la sociedad actual.

A finales del siglo XIX ve la luz la novela *Good Wives*, un referente importante de la sociedad conservadora de la época, escrito por Louisse May Alcott.

²⁷⁷ Betty Friedan (1965). *La mística de la femineidad*. Barcelona, Ed. Sagitario.

²⁷⁸ Elizabeth Buchan (2003). *The Good Wife*. Nueva York, Penguin.

²⁷⁹ *Createspace Independent Publishing Platform*, 3 de febrero de 2016.

La novela era la continuación de la historia de cuatro hermanas, Meg, Jo, Amy y Beth, de las cuales dos culminan felizmente en matrimonio, al estilo de cualquier novela romántica.

Emma Chapman,²⁸⁰ publica en 2013 el libro *How to be a Good Wife*, con la protagónica presencia de la suegra de Marta, la protagonista. La suegra regala a su nuera el manual el día de su boda, quien lo sigue fervientemente al grado de desaparecer su propia individualidad.

La música es un discurso polisémico y potente cuando acompaña a la imagen. En la serie, más allá de la música incidental que refuerza el sentido dramático de la escena, la selección musical es siempre un contrapunto de la acción, la enriquece, la refuerza y otorga al espectador un universo de posibilidades interpretativas. La banda sonora de la serie incluye música original, pero acude también a la musicalización con piezas existentes buena parte de ellas provenientes de la cultura popular. En la serie fueron utilizadas 242 canciones,²⁸¹ de las cuales podemos mencionar las siguientes:

T1E22. *Feeling Alright*, interpretada por Traffic. La escena es la siguiente: Alicia tuvo un caso difícil relacionado con Colin Sweeney, el supuesto asesino de mujeres. Peter se encuentra en su casa, en arresto domiciliario, pero aun así le hacen una celebración cuando le quitan el dispositivo. Él se muestra triunfante, ella está devastada, la canción refleja el estado de ánimo de Peter. Jackie Florrick, su suegra, se acerca a Alicia y le murmura: "las mujeres permanecemos en la sombra. Sonreímos, consolamos, atendemos, pero siempre estamos. Eres una buena mujer, Alicia".²⁸²

T2E23. *Any other World*, de Mika, acompaña con cierto aire de cursilería a la escena en la que Will y Alicia logran pasar, al fin, unas horas juntos en un hotel. La espera en el elevador, cuyos botones ha apretado un niño y por tanto se detiene en cada

²⁸⁰ https://www.amazon.com.mx/How-Be-Good-Wife-Novel-ebook/dp/B00CQY9E9G/ref=sr_1_8?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1497460435&sr=1-8

²⁸¹ <https://www.tunefind.com/show/the-good-wife/season-1> Web que contiene la lista de todas las canciones utilizadas en la serie.

²⁸² The Good Wife, T1E22. Diálogo de Jackie Florrick.

piso, se antoja larga y hace crecer la expectativa de su primer encuentro amoroso.

T3E19. *November*, de Balmorhea, música minimalista que le imprime una carga de melancolía a la escena en la que Alicia, al visitar su antigua casa puesta en venta, recuerda su vida familiar.

T4E3. *Knowing the things than I know*, de The Blow se escucha en una escena en la que se descubren *fakenews* sobre los personajes principales con la intención de dañar la imagen de Peter Florrick, que se encuentra en campaña. Un hecho que hace reír a Alicia.

T5E15. *Mission District*, de The Black Angels, abre la escena climática de la serie: la muerte de Will Gardner en pleno juicio, un capítulo cargado de dramatismo cuyo lenguaje escapa a los cánones clásicos, pues en lugar de abrir con una toma de establecimiento arranca del CU del acusado, una mirada tensa como premonición de la balacera que iba a desatarse minutos más tarde.

T6E4. Al inicio de su campaña por la fiscalía; uno de los capítulos más difíciles para Alicia que confronta la investigación de la oposición sobre todos los puntos negativos de su vida: el aborto de Zach y su novia musulmana, la pareja homosexual de su hermano y un escándalo de pornografía infantil y el capítulo remata con su encuentro con Lemond Bishop. En la escena final se oyen los primeros acordes de *La Pasión según San Mateo*, de J.S. Bach, un comentario casi de humor sobre el drama del episodio.

T7E22 En el final de la serie, cuando Alicia está en medio de un remolino sentimental por su relación con Jason y sus responsabilidades con Peter, suena en varias ocasiones *Better*, de Regina Spektor, cuya música y letra acompañan a Alicia y describen su estado de ánimo.

Bibliografía capítulo 6

- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Ed. Cátedra.
- Bremond, Claude (1970). "La lógica de los posibles narrativos", en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Buchan, Elizabeth (2003). *The Good Wife*. Nueva York, Penguin.
- Carrasco Campos, Ángel (2010). "Teleseries: géneros y formatos", en Miguel Hernández *Communication Journal*, vol. 1, pp. 174-200. Alicante, Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante).
http://mhcj.es/2010/07/20/angel_carrasco/
- Casati, Francesco y Federico de Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- Friedan, Betty (1965). *La mística de la femineidad*. Barcelona, Ed. Sagitario.
- Gaudreault y Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- Linda Seger (2000). *Como crear personajes inolvidables*. Madrid, Ed. Paidós Ibérica.
- Lizarazo, Diego (2005). *La fruición fílmica*. México, UAM.
- Rubalcaba, Alfonso (2014). "Telenovelas y series, dos puntos de tensión", en *Letras Libres*, 26 de febrero. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/telenovelas-y-series-dos-puntos-en-tension>
- Vanoye, Francis (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona, Paidós.
- Zavala, Lauro (2005). "Cine clásico, moderno y posmoderno", en *Razón y Palabra*, núm. 46, año 10, agosto-sept.

Conclusiones

Al inicio del itinerario analítico que supuso realizar este trabajo, indiqué las causas que motivaron el estudio de las series televisivas a través de la construcción de un modelo de análisis.

En el apartado inicial mencionaba la importancia de atender no solo al qué sino al cómo de las series para fundamentar las conclusiones sobre su impacto en el espectador.

Me parece fundamental sustentar la idea de que la forma serial es en sí misma un objeto de estudio que difiere de la estructura autoconclusiva del cine y de otros productos televisivos unitarios.

Es necesario, como indica Garin, pensar con la lógica de la serialidad para comprender que no solo es la trayectoria de los personajes y las múltiples líneas argumentales las que definen la especificidad serial, sino las estructuras narrativas que recurren a la repetición como fórmula estructural del relato pero también como propuesta estética y temática: “[...] implica cuantificar diversos tipos de repeticiones y variaciones, no solo la novedad o evolución dramática, más fáciles de identificar (tramas, arcos de personaje, giros), sino también las estructuras de repetición pura y dura que, según apuntó en su día Todorov, fundamentan las gradaciones de cualquier relato por complejo que sea”.²⁸³

Indiqué al inicio que para construir un modelo de análisis de series de televisión era necesario partir de referentes previos que, dada la historia y el estatus del cine como discurso y como el parteaguas de la narrativa audiovisual, toman necesariamente elementos del análisis de dicho medio. Aun más, hubo que acudir al análisis de los textos literarios para ubicar la génesis de los postulados básicos de la narratología que luego serían traspolados al relato cinematográfico y después, tal era mi intención, al serial televisivo.

En este recorrido, algunos conceptos se ajustan mejor que otros, como la noción de diégesis de la Poética, después en la teoría literaria y finalmente, gracias a los trabajos de Bordwell, en el cine y el audiovisual. Pero hay otros conceptos,

²⁸³ Veronica Innocenti y Gugliamo Pescatore, citados por Manuel Garin (2017), en “Heridas infinitas, estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva” en *L’Atalante*, núm. 24, jul.-dic.

como las figuras retóricas literarias que fue necesario visitar en este trabajo para comprender el andamiaje teórico desde el cual se aborda la narratividad pero que no precisamente se localizan, de manera análoga, en el discurso televisivo serial.

De ahí que el modelo haya ido ajustando aquello que consideré pertinente para comprender la esencia de las nuevas series de televisión.

El modelo resulta inevitablemente interdisciplinario por la complejidad del discurso audiovisual y las múltiples variantes que ofrece la serialidad televisiva.

Los medios audiovisuales y en especial las series de televisión son un producto cultural muy popular, aparentemente del dominio de los espectadores que durante años - me incluyo - las hemos visto y hemos sido testigos, conscientes o no, de su desarrollo. De ahí que por doquier y con la experiencia como único sustento, se emitan opiniones sobre ellas y que se consideren algo tan cotidiano y tan conocido que se pone en duda la necesidad de abordarlas de manera estructurada y sustentada en la teoría.

Me parece, sin embargo, que el grado de comprensión y las posibilidades de interpretación se potencian significativamente si se realiza un análisis formal y sistemático de un producto televisivo que en apariencia no muestra demasiada complejidad (sobre todo si se compara con algunos ejemplos cinematográficos). Estamos tan acostumbrados a la televisión y en específico a la ficción televisiva que la narración nos resulta transparente y aparentemente obvia.

Desde que dio inicio este proyecto, la oferta de series televisivas ha crecido de manera exponencial. Basta revisar las exitosas cifras de crecimiento de suscriptores a las plataformas digitales para vislumbrar el alcance de la ficción serial en las audiencias actuales. Considero sin embargo que las cualidades de las series que apuntan los autores consultados para este trabajo, Jason Mittell, Cascajosa, García, Thompson, siguen vigentes. La literatura sobre serialidad ha ido en aumento; el tema aparece con frecuencia en congresos y eventos académicos en los que se presentan hallazgos y se discute el alcance actual del discurso televisivo desde diversos puntos de vista. Los puntos de partida fueron sólidos: atender a la apuesta de HBO por temas, argumentos y formas narrativas novedosas para el formato clásico televisivo fueron consolidando una serie de paradigmas sobre los

cuales se ha construido un cúmulo de saberes importantes sobre el fenómeno que ha tenido injerencia no solo en la producción de seriales sino en sus hábitos de consumo. Desde el punto de vista de la comunicación constituye un reto ajustar los estudios empíricos a un hecho que se puede considerar emergente, pues en él confluyen aspectos tecnológicos y mediáticos diferentes a las prácticas que estimularon los estudios previos de recepción televisiva.

Desarrollar este modelo me ha dejado la enorme tarea de profundizar en cada una de las partes que lo componen. Me parece que al tema de la verosimilitud se le ha puesto poca atención, sobre todo en esta etapa en que las series realistas se nutren y retroalimentan mutuamente con el acontecer diario; ahí tenemos los ejemplos de House of Cards y su influencia en la política y los políticos o las narcoseries que normalizan y legitiman formas de comportamiento sin que medie la mirada crítica y mucho menos la disección analítica. Hace falta trabajo académico para descifrar la relación entre la ficción, el tono o estilo realista y las concesiones a la verosimilitud que reclaman algunos medios.

El principio de verosimilitud de una historia de ficción está anclado, por un lado, a los mecanismos internos de la historia: la posibilidad causal de la sucesión de acontecimientos es el elemento que de manera inmediata busca el lector-espectador para otorgarle validez a lo narrado, pero otro anclaje resulta del relato, de la forma como se narra la historia. En ese sentido, encontramos que los recursos del lenguaje audiovisual que son más familiares al espectador y que en el apartado de lenguaje subrayamos como canónicos son un factor importante para la credibilidad que otorga el narratario que, al no encontrar huella de la enunciación, asume sin reservas la historia narrada.

Éste es un punto que habrá que abordar de manera puntual como argumento para la explicación del enganche del público con las series actuales. Resultan convincentes por la articulación transparente del relato, de manera tal que, en tanto no se haga conciencia de la cámara y las dificultades para el registro visual y sonoro de la escena, esta transcurre ante la mirada del espectador de manera fluida y natural, lo que elimina todo posible filtro sobre el relato para engancharse directamente con el personaje.

La narratología aporta los recursos para comprender las historias atendiendo a todos los elementos de su construcción. Utilizarla como plataforma teórica fue un descubrimiento del vasto y profundo mundo de la narrativa y de las narraciones. Los mecanismos que provocan la acción de un personaje tienen sentido una vez que se han comprendido las reglas de articulación del discurso y el andamiaje sobre el cual está montada la historia para convertirla en relato. La distinción entre historia y relato es el punto de partida que encuentro en la narratología para ir disociando la especificidad del lenguaje que se utiliza para dar concreción a este último.

Esta distinción, la del lenguaje, es vital cuando se trata de medios audiovisuales, pues si bien toda la teoría de la narrativa proviene de la literatura, fue un ejercicio interesante traspolar las categorías, las posibles, al lenguaje del cine y después al de las series, y aquí hago la distinción de “series” y no “televisión” porque el análisis me ha permitido constatar la manera como las series han ido asumiendo elementos cinematográficos sin perder su sentido estrictamente narrativo y propio de las condiciones en las que el espectador mira las series, que son diferentes a la sala cinematográfica que envuelve al público en un espacio altamente sinestésico.

El visionado de la serialidad televisiva sucede en la televisión, en una computadora, en un iPad o incluso en un teléfono celular, lo cual convierte la experiencia en una mediación mucho más lejana que la del cine. Este es otro hallazgo que considero debe focalizarse en los estudios sobre serialidad televisiva: reformular el concepto de televisión como medio de comunicación, pero también como aparato en el que ocurre la reproducción es una tarea necesaria para entender de qué hablamos cuando nos referimos a la serialidad televisiva, la cual, como mencioné en este trabajo, se llama así por no tener aún un término que la califique en su justa dimensión.

Por ello es importante recalcar que las series cuentan historias. No constituyen propuestas poéticas o tratados filosóficos audiovisuales, como sí lo son el cine de Godard, de Tarkovsky o de algunos directores de cine que se distinguen por la complejidad de su discurso.

A las series les gusta ser entendidas, sin que esto signifique que sean obvias, planas o predecibles (como sí lo son algunas, entre ellas la telenovela o algunas

procedimentales visiblemente esquemáticas).

El tema del narrador es otro punto que me gustaría resaltar de este modelo. Está directamente relacionado con el concepto de autor. Cuando no hay un narrador explícito y diegético, como es el caso de la mayor parte de las series de televisión, en el caso de la literatura tenemos siempre la clara presencia del autor de la obra, en el cine esta noción ha sido conferida al director de la película, pero en la televisión no hay autoría clara, luego no hay un narrador que se identifique *a priori*.

El modelo obliga a mirar hacia la instancia que nos está contando la historia. Existe el recurso del meganarrador: la cámara como ente omnipresente que permite la mostración de las escenas, pero el cerebro y la intención detrás de la cámara no quedan tan claros, sobre todo si atendemos al hecho de que las series tienen muchos y variados directores a lo largo de las temporadas. Esto dificulta la identificación de la voz narradora. Tenemos que comprender el actual papel de los *showrunners* y de las cadenas televisivas, abiertas, por cable o en *streaming* pues cada plataforma concede ciertos privilegios narrativos y temáticos a los autores y permea la ideología e incluso las posiciones éticas de la serie. Tenemos entonces varias instancias narradoras cuyo conocimiento abona a la producción del sentido que tengamos de la serie.

Los primeros estudios que señalan las categorías de narrador y narratario se refieren a la literatura. Trasladarlas a los medios audiovisuales donde la orquestación del relato corre por cuenta grupos de personas, nos hace preguntarnos a fin de cuentas quién o quiénes están contando la historia:

Los personajes de *Modern Family* arrancan cada capítulo en franco diálogo con el espectador, y la escena que se despliega después parecería estar narrada por ellos; en realidad está focalizada desde su perspectiva, pero ceden la voz a la cámara, al narrador omnipresente; Frank Underwood, en *House of Cards*, atraviesa la frontera diegética y hace guiños al público, ¿esto lo convierte en narrador? en mi opinión, no llega a tomar las riendas de la narración, parecería más una suerte de co-espectador de la escena, un juego inteligente para ganarse las simpatías del público, pero eso no significa que sea responsable del acto enunciativo.

En lo referente al análisis del lenguaje, la disociación de códigos es un ejercicio

necesariamente deliberado, incluso forzado. El visionado normal de una serie los integra en el todo discursivo y el resultado de esta integración es lo que genera la valoración, que parte del gusto general o del grado de expertise del público (críticas y opiniones más o menos sustentadas o argumentadas). Sin embargo, el atender a la lógica estructural, las partes y el sentido que logran en el todo, es una labor que aporta una mirada diferente pues permite encontrar los mecanismos que son transparentes, como la fuerza de los sonidos incidentales o la intención comunicativa de seleccionar un plano.

En el análisis de *The Good Wife* reiteraré la condición de “tradicional” o “clásico” del uso de sus elementos visuales, sonoros y sintácticos. Esto, como se indicó en su momento, no demerita la calidad formal de la serie. Pero no es así en otros casos. Aplicar el modelo a series con propuestas más audaces como *Penny Dreadful*, *Sherlock*, *Sense* o *The Wire*, por mencionar algunas muy conocidas, puede resultar un ejercicio revelador de la paulatina complejización del lenguaje televisivo y desde luego explica el gusto y la valoración de las series por un público tradicionalmente cinéfilo y letrado.

Los códigos que la ficción televisiva ha importado del cine son fundamentalmente visuales; la televisión no puede, o al menos no podía hasta el advenimiento de las nuevas series, por ejemplo, darse el lujo de desplegar largos planos secuencia musicalizados para generar un puro goce estético o un estado de ánimo en el espectador cosa que el cine realiza de manera soberbia. La apuesta cinematográfica está, pues, en la imagen y el manejo de cámara.

Los códigos sintácticos televisivos están sujetos a muchas restricciones del propio medio: una construcción como la de *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, que arma la temporalidad del relato de forma poco convencional no encuentra muchas vías de traslado a la ficción televisiva.

Esto se entiende como condiciones propias del medio por ello es imposible partir de un paralelismo de ambos discursos o sugerir que sus principios estéticos son compartidos.

Lo más importante del lenguaje de la serialidad televisiva se encuentra en la repetición, de nuevo, como aspecto específico de este tipo de relatos que mediante

la acumulación de información logra un efecto narrativo distinto en el espectador del cine o de las series unitarias. Coincido ampliamente con Jason Mittel cuando afirma que: “la complejidad narrativa de la televisión se sustenta en aspectos específicos de *storytelling* que se acomodan de forma única a la estructura de las series televisivas, más allá del cine y la literatura, y que la distinguen de otras formas de relato serial y episódico convencionales”.²⁸⁴

Ahora bien, es un hecho que no se puede dissociar la carga cinematográfica en los aspectos eminentemente visuales de la serialidad. De ahí que el capítulo en el que desarrollo el análisis del lenguaje dentro del modelo parta de la concepción del mismo con las aportaciones de Christian Metz y Bordwell, fundamentalmente. Imposible no atender al discurso primigenio de lo audiovisual para derivar de él los recursos que utilizan quienes en la actualidad producen mensajes audiovisuales. Lo que es un hecho es el deslinde que ha hecho la serialidad de las formas puramente cinematográficas para asimilar otras propias de la comunicación digital, como el transmedia, los videojuegos e incluso las redes sociales. Ejemplo de ello son los íconos que aparecen en Sherlock, redondeando al personaje y refiriéndose a la cantidad de mensajes de whatsapp que se están generando a su alrededor, o los likes que flotan en el campo visual en el capítulo Caída en picada, de Black Mirror (T2C1) y que constituyen la información central para el espectador.

Con todo, no podemos evitar seguir hablando de planos, travellings, overshoulders o tomas contrapicadas para referirnos a la forma como transcurren las historias de ficción en la multiplicidad de pantallas, a la que hace alusión Lipovetsky.

Respecto del análisis de personajes, los ejes semánticos en una serie de esta naturaleza son detectables a partir de la siguiente premisa: cada caso enfrentado por la protagonista es, por un lado, un reto a su intelecto y a su competencia profesional y por otro lado constituye un dilema ético. Alicia se ve sujeta por estas cuerdas tensionantes a lo largo de todos los capítulos pues siempre tendrá que tomar decisiones que involucren su postura valoral y sus principios éticos,

²⁸⁴ Jason Mittel, citado por Manuel Garin, *op. cit.*, p. 18.

profesionales y personales. A veces estos se confrontan y logran tal tensión que provocan un giro o una modificación en la actitud del personaje, de ahí su progresión.

Abordar al personaje a partir de su construcción y de los ejes semánticos que definen su actuar permite profundizar en algo más que su relación con otros actantes - cuestión que no es menor pero que no deja de ser estructural, es decir, externa a las cualidades “humanas” del personaje-. Aristóteles supeditaba los caracteres a su acción, en la *Poética* se postula que el mito radica en la fábula y los caracteres son quienes la concretan. Me parece que los estudios posteriores y el desarrollo del drama en sus diferentes plataformas – literaria, teatral, cinematográfica o televisiva– permiten el análisis de los personajes a partir de ellos mismos. De ahí que debamos atender primero a la construcción del personaje como persona y después encontrar sus ejes semánticos. Esto faculta una mirada al personaje desde diferentes ángulos.

Los teóricos de la ficción televisiva, Jason Mittel entre ellos, insisten en la importancia de contar con personajes sólidos como condición *sine qua non* de una buena historia. Los personajes que ha creado la ficción televisiva resisten, muchos de ellos, no solo el paso del tiempo y el advenimiento de nuevas formas narrativas, sino la mirada escrutadora de un público cada vez más exigente y cuya relación con el personaje es muy fuerte, situación reforzada por el *binge watching*, que fortalece los lazos entre el personaje y el espectador.

La intertextualidad, última categoría de análisis del modelo propuesto, es la herramienta más efectiva para la interpretación. Las referencias a otros textos hacen que las series dialoguen entre sí y permanezcan vigentes, pues son un eslabón en la historia de la narrativa.

Creo conveniente distinguir entre las diversas formas como se establecen las relaciones intertextuales.

En estricto sentido, la identificación de los textos con los cuales se intercalan los significados del discurso en cuestión corresponde al espectador, y dependerá de factores como sus referentes previos en una dimensión cultural pero también del grado de atención y disponibilidad hacia el mensaje, en el plano de la percepción.

Habrán momentos y circunstancias en los que el espectador sea más sensible a algún guiño intertextual explícito. También dependerá de la avidez de información sobre lo que consume para conformar un universo de relaciones implícitas más rico, como, por ejemplo, la indagación sobre el género, los creadores de la serie, los acontecimientos históricos a lo que da pie si es el caso o a las relaciones transmediales con otros productos mediáticos.

Pero el análisis intertextual realizado de manera sistemática y deliberada no puede dejar de largo las relaciones del producto analizado que, si bien no se localizan en un primer visionado, sí afloran a lo largo del trabajo de investigación y constituyen un universo complejo de redes de posibles interpretaciones.

Como afirmé en el capítulo de la intertextualidad de *The Good Wife*, las series televisivas actuales tienden a trazar lazos intertextuales con muchos productos de la cultura popular, no solo de otros productos televisivos, sino de la música, la cultura digital o el cine. Explotan el complejo universo semántico de la comunicación mediática para lograr propuestas audiovisuales cuya trascendencia va más allá de la historia contada o de la empatía generada por los personajes para constituir verdaderos documentos histórico-sociales. En eso radica la riqueza de la intertextualidad, además del ejercicio de la indagatoria de las relaciones, que resulta un ejercicio apasionante para el investigador.

Como se indica en el capítulo 5, es imposible atender a todas las relaciones intertextuales de una serie cuyo mínimo son 13 capítulos (en el infortunado caso que no supere la primera temporada). Los referentes implícitos y explícitos son tantos que un espectador quizás no registre todos en un primer visionado, pero sin duda los que identifique le harán sentido.

La diferencia con el análisis es que, como proviene de una “segunda navegación”, en palabras de García Noblejas, el analista puede y debe ir en búsqueda de las referencias de aquellos textos que descubra en la serie, amén del estudio del género y las condiciones espacio-temporales de la producción. La intertextualidad como metodología de análisis no debe atender, por tanto, solo al bagaje que de inicio tiene el espectador al ver la serie, sino al complejo tejido que, mediante la investigación, podrá descubrir en el proceso del análisis.

Sobre The Good Wife

Analizar una serie procedimental de 156 capítulos fue un esfuerzo considerable no solo por el tiempo natural que lleva el relato, sino por la necesidad de evitar caer en la zona de confort que dan este tipo de series: se presenta un caso, se desarrolla, se resuelve y estamos listos para el siguiente.

Hay elementos y categorías del modelo que al aplicarlos a un objeto de estudio concreto resultan más o menos esclarecedores. En ese sentido, la primera parte del modelo correspondiente a las instancias narradoras, focalización y temporalidad no resultan altamente reveladoras puesto que estamos frente a un producto audiovisual bastante tradicional; me refiero con esto a que no hay grandes sobresaltos en el cambio de la voz narradora como sí lo presentan otras series actuales. La focalización responde a las necesidades del género procedimental que interactúa con el melodrama en sus tramas paralelas. Cuando es necesario, la focalización desde el personaje permite seguir el hilo conductor de sus indagatorias como abogada, pero la perspectiva cambia cuando se narran el resto de las partes de la historia.

La construcción temporal lineal también resulta identificable y comprensible al tratarse de una historia tan larga realizada para la televisión abierta.

No es el caso con la estructura dramática. Es en este punto en donde me parece que la aportación del modelo puede resultar más visible. Atender a la estructura de la serialidad como el punto nodal del relato sí es una distinción importante para deslindar las fronteras con el cine, la televisión en sus formatos tradicionales e incluso otras narrativas como la literaria o la multimedial. El ritmo narrativo, que va satisfaciendo las expectativas del espectador al tiempo de abrirle nuevas posibilidades de imaginar la historia y seguir en ella, está fuertemente condicionado por la estructura de cada capítulo y cada temporada. La repetición de la estructura regula la carga dramática de cada capítulo y con ello la dosis emocional del espectador. Esto es importante especialmente si se trata de una serie de muy largo aliento en la que, sin embargo, se prevé un final, se espera una conclusión definitiva que puede responder al final epifánico, reparador o sorpresivo.

En este caso, la estructura general resulta circular: la serie concluye en un punto similar al inicio, no solo en los lugares donde transcurre la escena sino en las acciones de los personajes que, a fin de cuentas, corroboran la metáfora de ser una “buena esposa”. Así, la *elocutio* funciona para detonar una serie de descargas emocionales, idas y venidas éticas, cuestionamientos a las instituciones familiar y jurídica, para concluir la *inventio* que fue esbozado desde el inicio y que tras 156 capítulos cierra de manera convincente.

Otro elemento fundamental que me parece aporta este trabajo es la forma de acceder a los recursos del lenguaje audiovisual.

Nuevamente, la repetición propia de la forma serial permite identificar las unidades recurrentes, entender los mecanismos “gramaticales” que facilitan la comprensión del relato pero a la vez construyen un discurso cerrado en sus propia lógica audiovisual: reconocer espacios fílmicos, usos de cámara elocuentes más que artísticos y un despliegue de recursos sonoros en su mayoría de carácter emotivo, como la música, logran al final ese concierto polifónico al que aluden Gaudreault y Jost, pleno de tonalidades semánticas que permiten lecturas en varios niveles: desde la elementales al seguir las unidades funcionales que desarrollan la trama, hasta los más sutiles indicios sobre la condición de la sociedad actual y, aún más, de la mujer actual.

El análisis, a sabiendas del tipo de serie de que se trata, me obligó a atender sobre todo a la trama B, es decir, a la progresión de los personajes que en ocasiones se diluye en la intensidad de los casos que son presentados en *The Good Wife*.

Pero esto no significa que el carácter de género procedimental legal de la serie sea sencillo: uno de los grandes aciertos de *The Good Wife* es poner en tela de juicio los grandes problemas que conciernen a las sociedades actuales.

Es común que los casos en este tipo de dramas sean asesinatos o robos complicados, pero en esta serie es un escarapate de la historia contemporánea. Ya mencioné la variedad temática de los casos que atraviesan prácticamente todas las ramas del quehacer humano en nuestros días. Lo interesante es, además de las triquiñuelas legales que utilizan los abogados de la serie en donde obviamente se incluye a Alicia, el sedimento ético que van dejando las temporadas.

En este sentido, la serie se mueve en los paradigmas de la modernidad: el relativismo del bien y el mal. Defender asesinos o narcotraficantes se convierte en una tarea profesional legítima; realizar escuchas ilegales, manipular pruebas o amenazar para obtener información, son prácticas justificadas en función de la finalidad. No hay un cuestionamiento entre lo que es correcto o incorrecto; hay ganadores y perdedores, hay clientes y empresas que los deben satisfacer.

En *The Good Wife*, hay dos personajes claves para comprender este punto: el primero es Colin Sweeney, un tipo claramente cínico, millonario, poderoso y siempre relacionado con crímenes pasionales, muertes violentas en situaciones sexuales e incluso escándalos mediáticos. Desde su primer contacto con Alicia es obvio que ella lo cree culpable, pero en su papel de abogada debe hacer todo lo posible por demostrar lo contrario; esto le resulta muy redituable, pues será uno de sus clientes más fieles y por tanto una cuenta segura para las finanzas de su despacho.

El otro caso, más contundente, lo representa Lemond Bishop, el narcotraficante. Son numerosos los capítulos en los que se aborda lo polémico que resulta tenerlo como cliente: es nocivo para la imagen pública de Peter o de Alicia, pero inyecta recursos a sus campañas; es nocivo para la respetabilidad del bufete, pero los salva de la quiebra en más de una ocasión. Paradójicamente, Bishop es entregado a las autoridades por Kalinda, quien desentraña su parte humana, familiar y vulnerable. Ella lo delata no porque esté convencida del daño social que causan sus negocios, sino por salvar a Cary Agos de la cárcel. Una lealtad bien entendida, con Cary y una acción de justicia con un fin que no es el del bien común.

La condición de figura pública de Peter Florrick y por tanto de Alicia nos permite identificar una de las premisas más importantes de la serie: la dilución entre las fronteras de lo público y lo privado. Sus actos serán juzgados desde el impacto que causen en la televisión, en la web o en las redes sociales. La presencia de los medios como fiscalizadores de su actuar es un tema constante y determina en buena medida los puntos argumentales y los giros de la trama. La moral no es del sujeto, de sus convicciones o de sus valores, sino se plantea en función de los otros, presencias anónimas muchas veces cuya presión mediática es capaz de mover los hilos de la política, pero también de incidir en el entorno familiar y más cercano de

los personajes.

La serie, con bastantes y loables visos de humor, rebasa ciertos límites de la verosimilitud planteando escenas como la lamentable aparición de Alicia y su mamá en un programa de televisión cuya intención era mostrarlas como madre e hija con un cariño que se reflejara en la tradición culinaria de la familia y resulta en un pleito que aparece como poco probable en alguien tan astuto como Alicia (lo cual podría sugerir que está sabotando en el fondo la campaña de Peter). Pero traigo a colación la escena por lo siguiente: la vida privada de los funcionarios públicos puede ser un aval de moralidad para ganar el apoyo y la simpatía de los votantes o se puede revertir en su contra.

Esto devela las visiones más conservadoras de la sociedad norteamericana que exige a Alicia un comportamiento intachable y provoca el continuo linchamiento a Peter por sus amoríos y encuentros con prostitutas.

El punto anterior da pie a otra reflexión sobre el tema: el juicio social a Alicia por su comportamiento sexual es severo porque se realiza a partir de su rol de esposa y madre de familia; el de Peter, a pesar de que es notablemente más frecuente y escandaloso, se hace a un funcionario. A lo largo de la serie, concluimos que Peter siempre sale mejor librado de los escándalos sexuales y la laxitud de su moral que ella.

Volviendo sobre la verosimilitud, es necesario plantear el hecho de que todos los géneros, dependiendo de su naturaleza, establecen concesiones a la misma. Ya habíamos planteado que el melodrama y la comedia tienen menos compromiso con plantear situaciones verosímiles. Al drama realista se le exige esta condición. Sin embargo, el drama legal unitario se ve en la necesidad de forzar ciertas situaciones para arribar a la conclusión al caso en un solo capítulo y esto necesariamente sacrifica cierta lógica en las acciones. Esto es comprensible, la CBS es el gigante del procedimental y sus fórmulas determinan el éxito de las producciones.

Sin embargo, en la trama B, que articula líneas argumentales a más largo plazo hay algunas cuestiones que no dejan de generarme cierto escepticismo: por ejemplo, después de renunciar al cargo de fiscal que había obtenido en las urnas Alicia vuelve a empezar de cero. Quizás había que armar así la trama para verla

resurgir de sus cenizas, pero una abogada que se ha ganado un lugar en las mejores firmas de Chicago ¿por qué tendría que abrirse paso en el mundo de los juzgados públicos como si fuese una principiante? se trata además de la esposa del gobernador.

Santa Alicia, el sugerente mote que se ganó por su papel de esposa ejemplar, tenía que volver a demostrarse a sí misma que era capaz de salir adelante, aun a costa de la lógica y del planteamiento de lo posible. Por este y otros detalles me atrevo a afirmar que la trama B se identifica como melodramática: el amor que se profesaban ella y Will, los encuentros sexuales con Peter y su constante vaivén sentimental, sus acercamientos con Johnny y su relación ambigua con Jason son marcas de la trayectoria del personaje.

Finalmente, aplicar el modelo planteado al análisis de *The Good Wife* es un intento de aportar al estudio de las series que, como se indica en varios momentos al o largo del trabajo, son un fenómeno mediático actual: han entrado a la conversación cotidiana y se han convertido en un continuo referente de las acciones humanas. Analizarlas desde ésta y otra plataforma teórica es una tarea obligatoria para el campo académico de la comunicación y para quienes estamos comprometidos con la educación. Las series muestran mundos posibles, cada vez con menos restricciones temáticas y más pretensiones estéticas, lo que abona a la percepción que se tiene de ellas como programas de calidad, insertas de manera decisiva en la dieta mediática y el imaginario social.

Al concluir esta etapa, que considero inicial pues el objeto de estudio posee una complejidad tal que se requiere de la constante actualización de las categorías del modelo, sí puedo afirmar que el grado de profundización en los aspectos narratológicos y de lenguaje permiten conformar un andamiaje para la comprensión del relato audiovisual como un producto altamente convincente, lo que constituía una preocupación al inicio de este proyecto: ¿qué hace que las series de televisión tengan tanto éxito entre el público?

No se trata solamente de la exploración de temas polémicos, actuales o, dicho de manera coloquial “taquilleros”. Es la forma como son contadas las historias, los dispositivos narrativos, la explotación de los recursos visuales y sonoros lo que les

confiere la calidad audiovisual y la solidez narrativa como para satisfacer las exigencias del público que busca historias interesantes, pero también al que exige cualidades que no todos los productos televisivos ni cinematográficos pueden brindar.

Analizar seriales televisivos conlleva la responsabilidad de tomar como objeto de estudio un ente que se mueve con mucha velocidad y que se encuentra en una etapa de incremento paulatino de producciones. Sin embargo, los comunes denominadores permiten ir conformando un corpus teórico y una serie de estrategias metodológicas desde las cuales realizar un abordaje cada vez más especializado y adaptado a la especificidad de las series. Tal es la intención al cerrar esta primera aproximación.

Bibliografía general

- Albert, Pierre y Andre Jean Tudesq. (1988). *Historia de la radio y la televisión*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Anónimo. *La epopeya de Gilgamesh*. Penguin Random House Grupo Editorial España. 2015
- Araoz Cutipa, Alejandro (2012). *Orígenes, historia y desarrollo de la investigación narrativa*. Documento de trabajo. Instituto de Investigaciones en Ciencias del Comportamiento. Universidad Católica de San Pablo. Bolivia.
- Aristóteles.(1974). *El arte Poética*. Ed. Gredos. Madrid (reimpr. 1999) . 1a ed., edición trilingüe.
- Aumont, Jacques y Michel Marie. (1990) *Análisis del film*. Paidós, Barcelona.
- Bal, Mieke.(1990). *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la narratología*. Ed. Cátedra. Madrid. 164 pp.
- Balasz, Bela. (2001). *El hombre visible o la cultura del cine*. Ed. Cuenco de Plata. Argentina.
- Barnow, Erik. (1968). *A Tower in babel*, New York: Oxford University, Press, EEUU.
- Barthes,Roland; Julien Greimas, Claude Bremond, Christian Metz, Tveztan
- Baggaley J.P y S.W duck.(1985). *Análisis del mensaje televisivo*. México. Ediciones Gustavo Gili.
- Todorov, Gerard Genette. (1972) *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo contemporáneo.Buenos Aires. 203 pp.
- Behiels, Lieve.(1984) *El criterio de verosimilitud en la crítica literaria de Larra en Revista Estudios de Literatura*. Num 8. Universidad de Valladolid. Pp 25-46.
- Beristain, Helena.(1996) *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. UNAM. México. 68 pp.
- Bertrand, Jean Claude.(1992). *Historia de la televisión en Estados Unidos, ¿qué nos puede enseñar?* Ediciones RIALP, Madrid
- Bloom, Harold. *Shakespeare, la invención de lo humano*. Grupo editorial Norma. Bogotá, 2001.736 pp.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós Comunicación. Barcelona. 362 pp.
- Bordwell, David & Kristin Thompson. (1995) *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós Comunicación. Barcelona,
- Broullón Lozano, Manuel. *El travelling moral, hacia un compromiso ético de la imagen en movimiento* en La ética de la Comunicación a comienzo del siglo XXI. (Libro de actas), Universidad de Sevilla, 2011. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30990/Pages%20from%20libro-actas-congreso-etica-comunicacion-9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Buchan, Alizabeth.(2003)*The Good Wife*. Penguin,USA.
- Calabrese, Omar (1994). *La era Neobarroca*. Ed. Cátedra. Madrid.
- Camacho Otero, Juana y Theofani Xylouri. (2016). *Business Model Innovation in action: the case of Netflix*. Sustainable innovation MIND program.
- Cano Cuenca, Jorge. *Eikos-logos. Eidos Mythos* en Revista de estudios sociales. No. 44. Bogotá, Colombia. Diciembre, 2012. Pag. 38.
- Capello, Giancarlo. (2015). *Una ficción desbordada. Narrativa y Teleseries*. Fondo Editorial Universidad de Lima. Lima, Perú.
- Caramés Lage José Luis ,Carmen Escobedo de Tapia,Jorge Luis Bueno Alons. (1999). *El cine, otra dimensión del discurso artístico*. Universidad de Oviedo.
- Carpenter, Shelby.(Enero 18, 2017). *Netflix rompe record de nuevos suscriptores y reporta ganancias sólidas*. Revista Forbes. Recuperado el 4 de febrero de 2017
- <https://www.forbes.com.mx/netflix-rompe-record-nuevos-suscriptores-reporta-ganancias-solidas/>
- Carrasco Campos, Ángel.(2010). *Teleseries: géneros y formatos*, en Miguel Hernández Communication Journal, 1, páginas 174 a 200 -. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante), 2010. http://mhcj.es/2010/07/20/angel_carrasco/
- Carrión, Jorge.(2012) *Teleshakespeare*. Ed. Errata Naturae. Barcelona.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós. Barcelona.
- Cascajosa Virino, Concepción (2007). *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- _____, (2009). *La nueva edad de oro de la televisión norteamericana*. Secuencias, revista de Historia del Cine. No 29. Universidad Autónoma de Madrid.
- _____, (2015). *La cultura de las series*. Ed. Laertes/Kaplan. Kindle edition.
- _____, (2016). *El ascenso de los showrunners* en Index • comunicación, nº 6 (2). Páginas 23-40
- Charlois, Adrien. (2011). *De la historia de la telenovela a la telenovela histórica* en Revista Folios, no. 26. Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- Chion, Michel.(1990). *La audiovisión*. Paidós. Barcelona, 1990.
- Cristónomo Gálvez, Raquel (2012) . *Mystery box. Narrativa matrisca e hipermediática en JJ Abrams* en Trípodos, no. 31. Barcelona.
- De Certeau, Michel.(1981). *Historia, Ciencia y Ficción* en Revista Nexos, 1981. Publicada recientemente en Nexos en línea, febrero 2013. <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=266250>

- De Moragas I Spa, Miguel.(2011). *Interpretar la comunicación: Estudios sobre medios en América y Europa*. Ed. Gedisa, Barcelona.
- Denzin, N. (2003). *Foreword: narrative's moment*. En M. Andrews, S. Sclater, C. Squire y A. Treacher (Eds), Lines of narrative. Routledge. Londres.
- Doctorow, L.(2006) *La historia de la ficción* en Revista Página 12. 3 sept. 2006 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2221-2006-09-03.html>
- Douglas, Pamela (2011). *Writing the TV Drama Series: How to succeed as a professional writer in TV*. 3ª. Edición. Michael Wiese productions. Kindle Edition.
- Eco, Umberto. (1986). *La estructura ausente*. Lumen. Barcelona.
- Egri, Lajos. (1941). *Como escribir un drama*. Editorial Bell. Buenos Aires,
- Esquinca, Julianne.(2015). *Kandinsky, sinestesia y color* en Revista Fahrenheit. México, Diciembre.
- Fernández Manzano, Eva Patricia, Elena Neira y Judith Clares Gavilán. (2016). *Gestión de datos en el negocio audiovisual. Netflix como caso de estudio*. El profesional de la Información. Vol. 25 Núm. 4 Julio-agosto.
- Ferreras, J. (1972) *La novela por entregas*. Taurus Ediciones, Madrid.
- Field, Syd. (2002) *El libro del guión*. Ed. Plot. Madrid.
- Friedan, Betty. (1965). *La mística de la femineidad*. Ed. Sagitario. Barcelona.
- Galán Fajardo, Elena. (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales*. En ECO-PÓS. Vol 9, no. 1. Enero-julio. Pp. 58-81.
- García Berrio, (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Editorial Planeta. Barcelona.
- García Contto, Jose David.(2011). *Manual de semiótica. Semiótica narrativa con aplicación en análisis de comunicaciones*. Universidad de Lima.Lima, Perú.
- García Landa, José Ángel. (1998). *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Ediciones Universidad de Salamanca. España. 340 pp.
- García Martínez, Alberto Nahúm (2012). *Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo*. UTECA, Barcelona.
- _____, (2014). *El fenómeno de la serialidad en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* en La figura del padre nella serialità televisiva, Publisher: EDUSC, Editors: Enrique Fuster.
- García Noblejas, Juan José. (1982). *Poética del texto audiovisual*. EUNSA. Universidad de Navarra, España.
- _____, (1988). *Elementos para una iconología audiovisual*. Comunicación y sociedad. Vol.1 Num. 1. 21-71. Universidad de Navarra, España.
- Garin, Manuel. (2017). *Heridas infinitas, estructura narrativa y dinámicas seriales en*

la ficción televisiva. L'atalante no 24. Julio-diciembre.

- Garrido Domínguez, Antonio (1996) *El texto narrativo*. Ed. Síntesis. Madrid. 166 pp.
- Gaudreault y Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología* Paidós. Barcelona. 172 pp.
- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*. Ed. Lumen. Barcelona, 340 pp.
- Gonzalez Reyna, Susana.(2000) *Lenguaje y Comunicación en Sociedad y Política*. Vol. 44. No. 179. México.
- Gubern, Roman.(1992). *Historia del cine*. Lumen, Barcelona.
- Guerrero, Enrique.(2010). *Development of audiovisual projects: acquisition and creation of entertainment formats. Communication & Society 23 (1), 237-274*. Universidad de Navarra.
- Guo, Sheng y Naren Ramakrishan.(2010). *Finding the Storyteller: automatic spoiler tagging using linguistic cue*. COLING '10 Proceedings of the 23rd International Conference on Computational Linguistics. Pag. 412-420. Beijing, China, August 23 – 27.
- Hamon, Philippe (1977). *Por un estatuto semiológico del personaje*, en Barthes, Roland, et.al. *Poétique du récit*. Paris. Pags. 115-180
- Hammond, Michael y Mazon, Lucy (2005). *The contemporary televisión series*. Edinburgh University press.UK.
- Hauser, Arnold.(1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Editorial Debate. Madrid, Pag. 248
- Hobsbawm, Erich. (1994). *Historia del Siglo XX*. Penguin Books.UK.
- Islas, Octavio.(2008). *La Sociedad de la ubicuidad, los prosumidores y un modelo de comunicación para comprender la complejidad de las comunicaciones digitales en Razón y Palabra*. Num. 65. Nov-dic, 2008. <http://www.razonypalabra.org.mx/N/n65/varia/oislas.html>
- _____, (2010). *Internet 2.0 el territorio digital de los prosumidores* en *Revista Estudios Culturales* Vol. 3 No. 5. Enero-Junio.
- Jenner, M.(2014). *Is this TV IV? On Netflix, TVIII and bingewatching*. *New Media and Society*. January.
- Johnson, Benjamin K. y Judith E. Rosenbaum.(2015). *Consequences of Narrative Spoilers for Dimensions of Enjoyment, Appreciation, and Transportation* en *Communication research*. Vol. 42 ISSUE 8. Sage Journals. Thousand Oaks CA.
- Juanes, Jorge.(2010). *Arte contemporáneo*. Ed. Itaca BUAP, México.
- Lafarga, Francisco. (2013). *La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII*. MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación, Núm. 5, p. 299-324.

- Lanzarte, Verónica y Mottola, Marcelo. (2005). *La sombra del mundo oral en los valores de la tradición en la antigua Mesopotamia. El Poema de Gilgamesh*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario.
- Lejarza, Mikel. (12/11/2016). *La era del Peak TV*. El periódico. ocio y cultura. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/era-del-peak-5623104>
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy.(2009). *La pantalla global*. Anagrama. Barcelona.
- Lizarazo Arias, Diego (2005). *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. Universidad Autónoma Metropolitana.345 pp.
- López Vigil, José Ignacio. (2013). *Manual urgente para radialistas apasionados*. Radialistas.net. Quito, Ecuador.
- Marinkovich, Juana (1998). en *El análisis del discurso y la intertextual*. Boletín de Filología.Vol 37. No.2. Universidad católica de Chile
- McQuail, Denis.(1983). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Paidós. Barcelona.
- McKee, Robert (2002). *El guión Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Ed. Alba, Barcelona.
- Martin, Brett. (2013) *Difficult men*. The Penguin press. New York.
- Martín, Marcel.(2002) *El lenguaje del cine*. Ed. Gedisa. Barcelona.
- Mattelart, Armand y Michelle Mattelart.(1997). *Historia de las teorías de la Comunicación*. Paidós. Barcelona.
- Metz, Christian.(1964-1968) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Vol. 1. Paidós Comunicación. Barcelona. 265 pp.
- Mittel, Jason. (2015) *Complex TV*. New York University press.
- Morgan, M., Shanahan, S. y Signorielli, N. (2009). *Growing up with television: cultivation processes*. En J. Bryant y M. B. Oliver. (Eds.). Media effects. Advances in theory and research (pp. 34-49). Nueva York, NY: Routledge (3a edición).
- Navarro Rodriguez, Fidela. (2010). *Del ágora al rating, la investigación y medición de audiencias*. Estados Unidos Mexicanos, LXI Legislatura, Cámara de Diputados, 01/01/2010 - 203 páginas
- Ndalianis, Angela (2011) *Television and the Neo-baroque* en Hammond, Michel, The contemporary Television Series. Edimburgh:Edimburgh University Press..
- Nightingale, Virginia. (1999) *El estudio de las audiencias. El impacto de lo real*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- Ortega y Gasset, José. (1999). *La Rebelión de las masas*. S.L.U. Espasa Libros. Barcelona.
- O'Sullivan, Tim, John Hartley, Dnnuy Saunders, Martin Motgomery, John fiske.

- 1995) *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Amorrortu editores. Argentina, 407 pp.
- Pierce Charles S. (1986). *La Ciencia de la Semiótica*. Ed. Nueva visión. Buenos Aires.
- Platón. La República.
- Pozuelo Yvancos, José María. (1988). *La teoría del lenguaje*. Ed. Cátedra. Madrid.
- Propp, Vladimir. (2011). *Morfología del cuento*. 8va. Edición en español. Editorial Fundamentos. España. 224 pp
- Puyal, Alfonso. (2011). *El pensamiento cinematográfico de Roman Jakobson en Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol 187-748, marzo-abril 2011. Consejo Superior de investigaciones Científicas. España.
- Polkinghorne, D. (1995). *Narrative configuration in qualitative analysis*. En J. Hatch y R. Wisniewski(Eds), *Life history and narrative*. Londres. Falmer press, 5-23.
- Rimon-Kenan, Shlomith. (1983). *Narrative fiction: contemporary poetics*. Mehuen. London.
- Ricoeur, Paul (1981). *La función narrativa*. Cambridge University Press.
- Rivera Betancur Jerónimo. Ernesto Correa Herrera. (2006). *La imagen y su papel en la narrativa audiovisual*, en Razón y Palabra, No. 49, 2006. Pag. 107. México.
- Rubalcaba, Alonso. Telenovelas y series, dos puntos de tensión en Letras libres. 26 de febrero de 2014. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/telenovelas-y-series-dos-puntos-en-tension>
- Saussure, Ferdinand.(1973). *Curso de Lingüística general*. Ed. Losada. Madrid.
- Sadoul, George (1996). *Historia del cine mundial*. Siglo XXI Editores. México. 828 pp.
- Saniz, Balderrama, Ligia.(2008). *El esquema actancial explicado en Revista Punto Cero*. Vol. 13, no. 16. Enero-julio. Cochabamba, Bol.
- Santos Mora, Aitor. El día que Orson Welles sembró pánico con “La Guerra de los Mundos”. ABC Cultura. 30/10/2013. <http://www.abc.es/cultura/20131030/abc-aniversario-orson-welles-guerra-201310300614.html>
- Scolari, Carlos. (2013). *Narrativas Transmedia, cuando todos los medios cuentan*. Editorial Deusto. Barcelona.
- Seco, Esperanza, *La Divina Comedia en Revista Didáctica, Lengua y Literatura*. Vol. 3, 1991. Universidad Complutense de Madrid. <http://revistas.ucm.es/edu/11300531/articulos/DIDA9191110103A.PDF>
- Seger, Linda. (2000). *Como crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós.

- Seger, Linda. (1987). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Ed. Rialp, Madrid.
- Schramm, Wilbur. (1971). *The process and effects of mass communication*. University of Illinois press.
- Swanson, Dorothy. (2000). *The story of Viewers for Quality Television. From Grassroots to Primetime*. Syracuse University Press. New York.
- Taylor, Ella. (1989). *Prime-time families: television culture in post-war America*. University of California Press. Los Angeles CA.
- Thompson, Robert J. (1997) *Television's Second Golden Age*. Syracuse University Press, New York
- Todorov, Tzvetan. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI Editores. 233 pp.
- Todorov, et.al. (1972) *Lo verosímil*. Ed. Nueva Imagen, Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan. (1970). *Las categorías del relato literario en Análisis estructural del Relato*. Ed. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires.
- Tomasello, Michael (2012). *Los orígenes culturales de la cognición humana*. Reseña publicada en Revista CES Psicología. Volumen 5, Número 2, Julio-Diciembre 2012 pp. 134-137.
- Totaro, Alejandro. (2014). *La Cinematograficación de la televisión*. Buenos Aires, 2014. Kindle edition
- Truslow Adams, James. (1931) *The epic of America*. Little, Brown and Company. USA.
- Tubau, Daniel. (2011). *El guión en el Siglo XXI*. Editorial Alba. Barcelona.
- Valles Calatrava. (2008). *Teoría de la narrativa*. Editorial Nuevos hispanismos. Madrid.
- Vanoye, Francis. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion*. Paidós. Barcelona.
- VV.AA. (1988). *Historia de la literatura I. El mundo antiguo*. Ed. Akal. España.
- Villamil, Jenaro. (2016). *La rebelión de las audiencias*. Grijalbo. Penguin Random House. México.
- Villamil, Jenaro. *Frente a la caída de Televisa y TV Azteca Netflix crece 157%*. Revista Forbes. 25 de Febrero de 2016. [HTTP://WWW.PROCESO.COM.MX/431533/FRENTE-A-LA-CAIDA-DE-TELEVISA-Y-TV-AZTECA-NETFLIX-CRECE-157](http://www.proceso.com.mx/431533/FRENTE-A-LA-CAIDA-DE-TELEVISA-Y-TV-AZTECA-NETFLIX-CRECE-157)
- Vogler, Christopher. (2002). *El viaje del escritor*. Ed. Ma Non Troppo. Madrid.
- Wildfeuer, Janina y John A. Bateman. (2015). *Film text analysis. New perspectives on the analysis and filmic meaning*. Routledge. UK. Kindle edition.
- Zavala, Lauro. (2005). *Cine clásico, moderno y posmoderno en Razón y Palabra* Vol. 10, no. 46. Ago-sep.

Zavala, Lauro.(2007). *Manual de análisis narrativo*. Trillas. México. 200 pp.

Páginas web consultadas

ABC.es Nixon contra Kennedy; el día que cambió la televisión y la política ISRAEL VIANA [ISRA VIANA](#) / MADRID, EL 05/10/2012 - 13.17h
<http://www.abc.es/20121004/elecciones-estados-unidos/abci-kennedy-nixon-debate-201210041220.html>

International Media Data Base. IMDb. <http://www.imdb.com/title/tt0058796/>

Periódico La Voz. www.lavoz.com.ar/ciudadanos/contrato-lectura-era-digital

Oxford dictionary <https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/binge-watch>

US Federal Communications commission. <https://www.fcc.gov/>

Espinoff.Web especializada en TV

<https://www.vayatele.com/internacional/como-funciona-la-television-americana-standards-practices>

Entertainment weekly

<http://ew.com/article/2012/04/23/the-good-wife-creators-on-last-nights-steamy-kalinda-scene/>

Tunefind. Web especializada en soundtrack

<https://www.tunefind.com/show/the-good-wife>

<https://www.tunefind.com/show/the-good-wife/season-1>

Periódico LaJornada

<http://www.jornada.unam.mx/2008/03/13/index.php?section=mundo&article=029n1mun>

Entrevista a Dan Lawson <http://bluper.elespanol.com/noticias/vestuario-the-good-wife-serie-crea-tendencias>

Createspace Independent Publishing Platform (3 de febrero de 2016)

ANEXO 1

Directores y guionistas

Temporada 1

Episodio	Director	Guionista
1	Charles McDougall	Michelle King - Robert King
2	Charles McDougall	Michelle King - Robert King
3	Scott Ellis	<u>Dee Johnson</u>
4	Dan Minahan	Todd Ellis Kessler
5	Gloria Muzio	Ted Humphrey
6	Rod Holcomb	Angela Amato Velez
7	John Polson	Michelle King - Robert King
8	Jim McKay	Corinne Brinkerhoff
9	James Whitmore Jr.	Ted Humphrey
10	Paris Barclay	Tom Smuts
11	Nelson McCormick	Todd Ellis Kessler
12	Steve Shill	Corinne Brinkerhoff
13	Alex Zakrzewski	Ted Humphrey
14	John Gallagher	Michelle King - Robert King

15	Rod Holcomb	Courtney Kemp Agboh
16	Rosemary Rodriguez	Amanda Segel Marks
17	Felix Enriquez Alcala	Corinne Brinkerhoff
18	Felix Enriquez Alcala	Michelle King - Robert King
19	James Whitmore Jr.	Michelle King - Robert King - Ted Humphrey
20	Rod Holcomb	Todd Ellis Kessler
21	Christopher Misiano	Karen Hall
22	Fred Toye	Frank Pierson
23	James Whitmore Jr.	Michelle King - Robert King

Temporada 2

Episodio	Director	Guionista
1	Robert King - Felix Enriquez Alcala	Michelle King - Robert King
2	Dean Parisot	Ted Humphrey
3	James Whitmore Jr.	Corinne Brinkerhoff
4	Robert King - Griffin Dunne - Rosemary Rodriguez	Michelle King - Robert King
5	Robert King - Michael Zinberg	Michelle King - Robert King
6	Peter O'Fallon	Keith Eisner
7	Jim McKay	Courtney Kemp Agboh

8	Roxann Dawson	Leonard Dick
9	Julie Hébert	Meredith Averill
10	Robert King - Felix Enriquez Alcala	Michelle King - Robert King
11	Tom DiCillo	Ted Humphrey
12	Michael Zinberg - Rosemary Rodriguez	Corinne Brinkerhoff
13	Robert King	Michelle King - Robert King
14	Brooke Kennedy	Meredith Averill
15	Robert King - Jim McKay	Michelle King - Robert King
16	Robert King - Nelson McCormick	Michelle King - Robert King
17	Griffin Dunne	Michelle King - Robert King - Steve Lichtman
18	James Whitmore Jr.	Karen Hall
19	Phil Abraham	Ted Humphrey
20	Fred Toye	Michelle King - Robert King - Meredith Averill
21	Felix Enriquez Alcala	Michelle King - Robert King - Steve Lichtman
22	Roxann Dawson	Leonard Dick
23	Robert King	Michelle King - Robert King

Temporada 3

Episodio	Director	Guionista
1	Brooke Kennedy	Meredith Averill
2	Jim McKay	Leonard Dick
3	David Platt	Julia Wolfe - Robert King - Michelle King
4	Fred Toye	Keith Eisner
5	Felix Enrique Alcala	Ted Humphrey
6	Dean Parisot	Corinne Brinkerhoff
7	Brooke Kennedy	Leonard Dick
8	Joshua Marston	Matthew Montoya
9	Robert King - Rosemary Rodriguez	Meredith Averill - Robert King - Michelle King
10	Rosemary Rodriguez	Courtney Kemp Agboh
11	James Whitmore Jr.	Keith Eisner
12	Michael Zinberg	Corinne Brinkerhoff
13	Fred Toye	Courtney Kemp Agboh
14	Fred Toye	Leonard Dick

15	Brooke Kennedy - Robert King	Leonard Dick - Robert King - Michelle King
16	James Whitmore Jr.	Meredith Averill
17	Nelson McCormick	Keith Eisner
18	Michael Zinberg	Matthew Montoya
19	Rosemary Rodriguez	Courtney Kemp Agboh
20	Roxann Dawson	Ted Humphrey
21	Michael Zinberg	Julia Wolfe - Robert King - Michelle King - Ted Humphrey
22	Robert King	Meredith Averill

Temporada 4

Episodio	Director	Guionista
1	Robert King - Michael Zinberg	Robert King - Michelle King
2	Rosemary Rodriguez	Ted Humphrey
3	Robert King - Brooke Kennedy	Robert King - Michelle King
4	Michael Zinberg	Keith Eisner
5	Fred Toye	Leonard Dick
6	Josh Charles	Robert King - Michelle King
7	Robert King - James Whitmore Jr.	Robert King - Craig Turk - Michelle King
8	Rosemary Rodriguez	Meredith Averill

9	Robert King	Robert King - Michelle King
10	Griffin Dunne	Ted Humphrey
11	Felix Enrique Alcala	Nichelle D. Tramble
12	Matt Shakman	Jacqueline Hoyt
13	Michael Zinberg	Keith Eisner
14	Robert King - Jim McKay	Robert King - Michelle King
15	Rosemary Rodriguez	Leonard Dick
16	Christopher Misiano	Meredith Averill
17	Robert King - Kevin Hooks	Julia Wolfe - Matthew Montoya
18	Robert King	Robert King - Michelle King
19	Fred Toye	Jacqueline Hoyt
20	Brooke Kennedy	J. C. Nolan
21	Michael Zinberg	Craig Turk
22	Robert King	Robert King - Michelle King

Temporada 5

Episodio	Director	Guionista
1	Robert King	Robert King - Michelle King
2	Michael Zinberg	Ted Humphrey
3	Brooke Kennedy	Keith Eisner

4	Felix Enriquez Alcala	Michelle King
5	James Whitmore	Michelle King
6	Michael Zinberg	Leonard Dick
7	Fred Toye	Craig Turk
8	Josh Charles	Ted Humphrey
9	Kevin Hooks	Nichelle D. Tramble
10	Rosemary Rodriguez	Michelle King
11	Brooke Kennedy	Luke Schelhaas
12	Paris Barclay	Keith Eisner
13	Matt Shakman	Erica Shelton
14	Rosemary Rodriguez	Leonard Dick
15	Brooke Kennedy	Robert King - Michelle King
16	Jim McKay	Michelle King
17	<u>Griffin Dunne</u>	Craig Turk
18	Felix Enriquez Alcala	Julia Wolfe - Matthew Montoya
19	Felix Enriquez Alcala	Nichelle D. Tramble
20	Brooke Kennedy	Luke Schelhaas
21	Rosemary Rodriguez	Ted Humphrey - Erica Shelton
22	Robert King	Robert King - Michelle King

Temporada 6

Episodio	Director	Guionista
1	Robert King	Robert King - Michelle King
2	Jim McKay - Ted Humphrey	Ted Humphrey
3	Brooke Kennedy	Luke Schelhaas
4	Matt Shakman	Michelle King
5	Fred Toye	Keith Eisner
6	James Whitmore	Leonard Dick
7	Matt Shakman	Craig Turk
8	Felix Enriquez Alcala	Nichelle D. Tramble
9	Michael Zinberg	Michelle King
10	Fred Toye	Michelle King
11	Rosemary Rodriguez	Erica Shelton
12	Brooke Kennedy	Michelle King
13	Jim McKay	Keith Eisner
14	Robert King	Robert King - Michelle King
15	Rosemary Rodriguez	Craig Turk
16	Michael Zinberg	Nichelle D. Tramble
17	James Whitmore Jr.	Leonard Dick

18	Brooke Kennedy	Luke Schelhaas
19	Rosemary Rodriguez	Erica Shelton
20	Ted Humphrey	Ted Humphrey
21	Nelson McCormick	Robert King - Michelle King
22	Robert King	Robert King - Michelle King

Temporada 7

Episodio	Director	Guionista
1	Robert King - Brooke Kennedy	Robert King - Michelle King
2	Jim McKay	Craig Turk
3	Michael Zinberg	Luke Schelhaas
4	Jim McKay	Leonard Dick
5	Craig Zisk	Stephanie Sengupta
6	James Whitmore Jr.	Erica Shelton
7	David Dworetzky	Tyler Bensinger
8	Matt Shakman	Matt Shakman
9	Rosemary Rodriguez	Rosemary Rodriguez
10	Jim McKay	Craig Turk
11	Matt Shakman	Erica Shelton
12	Felix Enriquez Alcala	Stephanie Sengupta

13	Rosemary Rodriguez	Tyler Bensinger
14	Nelson McCormick	Leonard Dick
15	David Dworetzky	Luke Schelhaas
16	Felix Enriquez Alcala	Adam R. Perlman
17	Fred Toye	Stephanie Sengupta
18	James Whitmore Jr.	Tyler Bensinger
19	Phil Alden Robinson	Luke Schelhaas
20	Rosemary Rodriguez - Phil Alden Robinson	Luke Schelhaas - Leonard Dick
21	Michael Zinberg	Craig Turk
22	Robert King	Robert King - Michelle King

ANEXO 2

Asuntos Tramas A y B

En los siguientes cuadros aparecen los capítulos de cada temporada. Las sinopsis de cada capítulo son las que ha publicado CBS. En las siguiente columnas se identifica el asunto principal de las Trama A y B.

	Nombre	Storyline. (Sinopsis oficial)	Trama A. Unitario	Trama B. Progresión de personajes
1	Piloto	Alicia Florrick vuelve al trabajo después de un escándalo de corrupción de su esposo.	Trama A. Inserción de Alicia en el mundo laboral. Primer caso: pro-bono, acusación de asesinato. Alicia gana el caso.	Rompimiento de la relación armónica con Peter. Rol de esposa vs. rol laboral. Confrontación con Jackie.
2	Stripped	Alicia representa a una stripper que afirma haber sido violada durante la despedida de soltero de un importante hombre de negocios.	Alicia defiende a una mujer vulnerable de un hombre poderoso acusado de violación. identificación con mujeres victimizadas. Ganan el caso.	Descubrimiento del mundo de la prostitución asociado a Peter.
3	Home	Cuando el hijo adolescente de unos amigos la contrata para que lo defienda en un caso de asesinato, Alicia se ve obligada a hacer un duro viaje al pasado y	Detención y acusación al hijo de unos antiguos amigos.	Confrontación con personajes de su pasado reciente.

		a su antigua vida.		
4	Fixed	Mientras el equipo de asesores legales de su marido sigue preparando su apelación, Alicia descubre pruebas de que alguien ha estado influyendo en el jurado en un caso de demanda colectiva contra una gran empresa farmacéutica.	El caso que atiende es complicado, pues involucra supuesta corrupción de jueces. Alicia acepta públicamente la infidelidad.	Le pide que testifique en juicio a Peter.
5	Crash	Alicia y Will tienen solo 72 horas para encontrar alguna prueba que demuestre que la compañía ferroviaria, y no los tres ingenieros, ha sido la responsable del choque, y garantizar así que las viudas de los ingenieros reciban las pensiones que la empresa les niega. Mientras, Jackie y Alicia discuten sobre si conviene llevar a los niños a la cárcel a ver a su padre.	Lazo profesional Alicia/Will Aparición de Patty, abogada de casos de seguros, personalidad tramposa y manipuladora.	Lucha de poder con Jackie que lleva a los hijos a la cárcel a ver a Peter. Peter acepta que el poder le hizo perder el control.
6	Conjugal	Mientras Alicia	Will la coloca por	Alicia acepta hacer

		trabaja con Will en la apelación de un preso del corredor de la muerte, acepta tener un vis a vis con Peter en la cárcel para conseguir información, ya que su cliente fue condenado cuando Peter era fiscal del estado.	encima de Cary Agos Tema de conflicto racial. Ganan el caso.	una visita conyugal. involucra por primera vez a Peter en su trabajo.
7	Un-orthodox	Mientras representa a la hija de uno de los socios del bufete, Alicia se siente atraída por su compañero en el caso y por su modo poco ortodoxo de defender a su cliente.	Aparece Stern, fundador de la firma, quien al parecer ya no está en sus cabales.	Zach llama a línea de sexo atraído por la información sobre Peter Florrick.
8	Un-prepared	Alicia se prepara para defender a un científico acusado de incendiario, y la petición del abogado de Peter de que testifique a su favor la pilla desprevenida porque llega antes de lo esperado.	El caso de Alicia es complicado pues involucra a hombres de ciencia.	Peter aparece por primera vez fuera de la cárcel prepara su regreso, falla el primer intento.
9	Threesome	Arrestan a uno de los principales socios del consorcio, Jonas	Stern como protagonista. Evidencia su enfermedad mental.	Grace ve programa sobre Peter y prostitutas. Video escándalo de Peter

		Stern por conducir ebrio y agredir a un policía. Se nombra a alicia defensora pero surgen problemas.		Alicia lo enfrenta en la oficina. Se enfrenta con la prostituta. Alicia lo besa.
10	Lifeguard	Cuando Alicia cree que actuó con predisposición racial enviando a un niño al tribunal para menores, busca a profundidad en el asunto y descubre una tendencia.	Caso de conflicto racial: Defensa de raza negra. Enfrenta a un juez. Descubren corrupción.	Grace tiene amistades adolescentes que preocupan a la familia.
11	Infamy	Alicia se entera más sobre la caída en desgracia de Peter, cuando representa a la esposa de Glenn Child, Marie Browning, en su apelación de divorcio.	Caso: famoso conductor de TV acusado. Ellos defiende a la otra parte. Lleva divorcio de Childs, fiscal enemigo de Peter, solidaridad con la esposa. Trabaja con David Lee.	Alicia discute con Peter sobre su regreso. Will tiene amoríos con una abogada.
12	Painkiller	Alicia tiene que representar al doctor que le prescribió medicamentos a un quarterback de la preparatoria que apareció muerto por una sobredosis de analgésicos.	Caso de un QB de fútbol.	Conflictos con la nana de los hijos que son adolescentes. Ayuda a Peter en su caso.

13	Bad	La apelación de Peter surge mientras que Alicia defiende a un cliente que no parece tan inocente, aún después de que se le declara inocente por el asesinato de su esposa.	Aparece Colin Sweeney, uno de los más polémicos clientes del despacho.	Escándalo sexual de Peter llega a tribunales.
14	Hi	Alicia defiende a un hombre acusado de asesinar a la cuidadora de su hijo. La apelación de Peter va bien.	Caso de una clienta importante del despacho. Lo ganan.	Peter sale con arresto domiciliario. Regresa a casa de Alicia.
15	Bang	Peter se instala en la casa y continúa trabajando en su estrategia de regreso. Alicia y Diane se pelean con las leyes de derecho conyugal en un caso de homicidio.	Aparece Eli Gold como asesor de Peter.	Dianne conoce a su futuro esposo y Kalinda sugiere relación lésbica con una investigadora del FBI.
16	Fleas	Alicia y Will defienden a un abogado arrestado por asesinato. Peter planea estrategias con su equipo sobre cómo manejar su nuevo juicio y su rehabilitación pública.	Aparece Lemond Bishop figura decisiva en los conflictos éticos del despacho y de Alicia.	Blogs y twitter como herramientas de ataque a los Florricks. Se descubre que era Becca, amiga de Zach.

17	Heart	Se establece un tribunal de emergencia en un hospital donde Alicia pelea contra una aseguradora que se rehúsa a pagar al cliente por una cirugía que le salva la vida.	Juicio en hospital. Aparece Patty Nyhlom una abogada que será opositora de Alicia durante muchas temporadas y que explota embarazo y su posición de madre en los tribunales.	Peter se acerca a la comunidad negra. Empieza a ir con el pastor de la Iglesia Alicia y Will se besan.
18	Doubt	Alicia y Will tratan de defender a una universitaria que está acusada de matar a su hermana de fraternidad mientras estaba bajo el uso de somníferos.	El caso del capítulo es interesante, pues el jurado había llegado a un veredicto contrario al acuerdo.	Dianne empieza relación con su futuro esposo Alicia y Will en conversaciones sobre su relación.
19	Boom	Alicia tiene que confrontar a su exjefe Jonas Stern en el tribunal, y debate la incorporación de información personal dentro del caso.	Confrontan a Stern. Juicios llenos de arreglos entre acusadores y acusados.	Eli conoce a Jackie Alicia y Peter van a misa Ella va a ver a Will. Peter se pone celoso y se hace la víctima.
20	Mock	Peter se encuentra en peligro de regresar a la cárcel tras perseguir a Alicia fuera del departamento, rompiendo con eso su arresto	Aparece Elizabeth Tascioni, abogada excéntrica que será clave en los casos personales de los principales personajes. Kalinda trabaja con un hacker.	Desencuentro Alicia y Will por Peter. Dudas sobre manejos de dinero de Peter Florick en los que Alicia podría estar involucrada.

		domiciliario.		
21	Un-plugged	Se decide el ganador de la competencia por un sitio en el consorcio entre Cary y Alicia.	Kalinda en relación íntima con trabajador de la fiscalía. Alicia tiene conversación con Dianne “Te has probado a ti misma” Influye su estatus de ama de casa y mamá para la decisión. Dianne le sugiere que utilice sus contactos y su nombre Eli interviene llevando clientes al despacho para que elijan a Alicia.	Zach confiesa sobre su relación con Becca.
22	Hybristophilia	Se obliga a Alicia a defender a un hombre que declara haber matado a una mujer en defensa propia a la cual se le esposó.	Tascioni defiende a Peter en líos de dinero Caso Colin Sweney: otra vez muerte y violencia. En su competencia con Caryu ella gana. Cary le reclama que él no tiene “nombre”. Cary habla con Childs para trabajar en la fiscalía. Alicia consigue clientes por Peter.	
23	Running	Alicia debe decidir si se queda con su esposo o si busca una relación con Will.	Kalinda utiliza sus relaciones íntimas con la investigadora del FBI para los casos del despacho.	Eli insiste en la figura familiar para la campaña de Peter. Termina con la secuencia de Peter en el estrado y la llamada de Will a Alicia, que borra Eli.

Temporada 2

1	Tomando el control	Alicia toma una decisión sobre quedarse con Peter o continuar su relación con Will.	Cary en contra de Peter Florrick. Todo es asunto de la campaña y elecciones.	Alicia regula su relación sexual con Peter.
2	Double jeopardy	Alicia y Cary se ponen en guardia en el juicio de una reservista del ejército acusado de asesinato; Childs usa trucos sucios para alterar la campaña de Peter.	Caso difícil de un negro juzgado por el ejército. Alicia por primera vez en juicio militar.	Videos sobre Florrick explotando la prostituta filtrados por Childs.
3	Breaking fast	Una demanda multimillonaria inicia una confrontación entre Alicia y Glenn Childs. Peter se encuentra en una situación difícil gracias al hermano de Alicia.	Caso muy complicado para Alicia por intereses económicos de todos los participantes. Eli acerca a Florrick a la comunidad judía.	Aparece Owen, hermano de Alicia. Acusa a Peter de ser homofóbico. Will y Alicia se encuentran en una gala, él va de pareja con Tammy.
4	Cleaning house	Alicia se involucra en un escándalo ético, arriesgándose a un desafuero. Se anuncia un tercer candidato	Sacan al tercer candidato: a la fiscalía: Wendy Scott-Carr, que pondrá en la mesa el tema ético durante la campaña.	

		en la competencia.		
5	VIP treatment	Alicia y el equipo están a la defensiva sobre tomar el caso de una terapeuta de masajes que está acusando a un ganador del Premio Nobel de la Paz por abuso sexual.	Durante la gala llevan el caso. Eli maneja problemáticas relacionadas con la imagen de Peter.	Miradas tensas entre Will y Peter durante la gala.
6	Poisoned pill	Un brillante y discapacitado abogado atrapa a Alicia, Diane y Will fuera de base. Kalinda confronta a un antiguo amigo por divulgar secretos a Blake.	Aparece Canning, abogado opositor que utiliza su discapacidad como herramienta para convencer jueces y jurados. En la campaña van contra Wendy Scott.	
7	Bad girls	Alicia defiende a una estrella del pop adolescente con cargos por intento de homicidio; el Comité Democrático pide a Peter que se retire de la competencia.	Caso de centros nudistas y antros. Eli y Wendy hablan: ella quiere que trabaje para él. Eli la rechaza. Empieza guerra contra ella.	Videos de sexo de Florrick. Escándalos mediáticos y conflictos en la familia por ello.
8	On tap	Cuando el gobierno acusa a un concejal de aceptar un soborno de	Caso relacionado con terrorismo. Video burla del hijo de Childs.	Will en relación con Tamm.

		<p>campana de un grupo musulmán extremista, el consorcio tiene que revisar horas de espionaje telefónico.</p>		
9	Nine hours	<p>Alicia recibe una llamada enigmática de un secretario de juzgado. Todo el consorcio trabaja tiempo extra para salvar al preso programado para ejecutarse en nueve horas.</p>	<p>Florrick prepara debate. En el caso, requieren ayuda de Cary Agos.</p>	<p>Alicia tiene sueño erótico con Will. Grace empieza a ser cristiana. Zach quiere ponerse piercing.</p>
10	Breaking up	<p>Diane pide a Alicia que haga una elección difícil en relación con la división de la compañía. Diana informa a Will sobre su decisión.</p>	<p>Caso de una pareja que conmueve a todos, trabajan con Cary. Will y Diane se pelean por el control de la firma.</p>	<p>Will y Tammy en relación íntima.</p>
11	Two courts	<p>En el caso de un cliente acusado de aniquilar a su padre, el consorcio contrata a un consultor de jurado tras descubrir que el juez tiene una predisposición</p>	<p>Diane piensa dejar LG y le propone unirse a Cary Will y Diane se reconcilian. Ella le pide a Cary que regrese.</p>	

		contra Will.		
12	Silly season	Alicia defiende a un prisionero que bajo coacción, confesó haber apuñalado a otro prisionero a muerte con una daga.	Cary sigue trabajando para en la fiscalía. Caso relacionado con Lemond Bishop. Geneva trabaja con él	Zach y un problema con un supuesto aborto.
13	Real deal	Mientras pelea con el astuto abogado Louis Canning por el control de una enorme demanda colectiva, el equipo descubre que hay un espía en el consorcio.	Canning como opositor. Siguen los problemas internos en LG. En la campaña van por el voto joven.	Alicia en relaciones íntimas con Peter. Will sigue con Tammy.
14	Net worth	Will y Diane se hacen cargo de un caso de difamación de un multimillonario que está demandando a un estudio cinematográfico que lo describe bajo luz negativa.	Dianne quiere a Cary de regreso Kalinda y Cary trabajan juntos. Ella se acuesta con un acusado.	Alicia se va de viaje con Owen. Platican sobre Will, él la anima a tener esa relación.
15	Silver bullet	Diane se ve forzada a defender a Kurt cuando lo demandan por su testimonio en un juicio por	Caso en el que interviene Kurt.	Diane y Kurt en relación amistosa amorosa. Alicia habla con Grace sobre adicciones cuando es cuestionada por

		homicidio. Eli descubre que Wendy tiene una nana ilegal.		tomar vino.
16	Great farewell	El consorcio demanda a un sitio de redes sociales en representación de un disidente chino. Will y Diane esperan quitarle el consorcio a Derrick.	Wendy declara sobre su nana en debate. Van por jóvenes Aparece caso Chumhum Diane y Will incluyen a Lyman para ganar votación en el bufete. Despiden a Bond.	
17	Ham Sandwich	Cuando Childs cita a Kalinda a comparecer ante el gran jurado, ella contrata a Alicia para que la defienda. Blake descubre el mayor secreto de Kalinda.	Caso Lemond Bishop. Kalinda de testigo. Cary y Childs la cuestionan.	Descubren que se Kalinda cambio de nombre y que le ayudó Peter en el pasado.
18	Killer song	El consorcio se encarga de un caso que involucra a un asesino convicto, quien ha estado sacando provecho de su crimen escribiendo una canción sobre éste.	Investigan asesinato Florrick en tratos con Matan en la fiscalía.	Eli demuestra profunda atracción con una joven.
19	Wrongful termination	Alice y el consorcio	Caso suicidio , tema: justicia social	Will habla de la muerte de un

		representan a las familias de trabajadores que cometieron suicidio debido a las miserables condiciones de trabajo.	Canning defiende a Sern Una periodista le pregunta a Alicia sobre SIDA.	abogado con Tammy, le pide que no se vaya.
20	Foreign affairs	Un dictador sudamericano provoca problemas legales entre dos compañías. Mientras tanto Alicia descubre acerca de Peter y Kalinda.	Alicia en entrevista en la tele. Will la ve "es fantástica" Peter gana la elección.	Alicia ve una casa para compra muy parecida a la que tenían antes del escándalo. Alicia descubre que Peter tuvo relaciones con Kalinda.
21	In sickness	Tras representar a un paciente de transplante de hígado, el consorcio termina por defender a la abogada de la contraparte, cuando la despiden.	Caso médico. AParece Patty Diane y Will ofrecen a Cary que regrese.	Alicia manda las cosas de peter a otro departamento. Su intención es separarse definitivamente. Peter le reclama a Alicia por Will.
22	Getting off	Un caso civil se transforma en penal cuando se acusa al dueño de un sitio web de adulterio de asesinar a un cliente. Mientras tanto Kalinda piensa en abandonar el consorcio.	Alicia busca a Lee para su divorcio Kalinda y Alicia peleadas por Peter Le ofrecen a Kalinda regresar con el procurador.	

23	Closing arguments	Cuando los contenidos de un sobre se desparraman sobre el escritorio de Alicia, Will se ve obligado a responder inmediatamente para ayudar a su cliente.	Kalinda y Alicia tienen que trabajar juntas en un caso. Eli empieza a trabajar en LG para lanzar a Peter para gobernador.	Will y Alicia ganan caso. Se van al hotel. Primera relación sexual .
----	-------------------	--	---	--

Temporada 3

1	The new day	Alicia defiende a un estudiante musulmán acusado de asesinar a un compañero judío, todo mientras que navega en los nuevos desarrollos de su vida persona.	Cary trabaja para Peter. Es amigo de Kalinda Caso musulman-judios.	Alicia en el depto de Will Zach tiene un novia.
2	The death zone	Alicia debe aprender rápidamente las leyes inglesas cuando un caso de difamación que ganó en los Estados Unidos, se vuelve a juzgar en un tribunal británico.	Referencias a twitter. Eli armando próxima candidatura con Mickey Gunn. Hablan de manejo de crisis. La procuraduría busca bufetes. LG está en la terna pero se deben deshacer de Lemond Bishop Dianne dice que podrían despedir a Alicia.	Alicia recibe el mote de "santa" durante la campaña, por su aceptación de los escándalos de Peter.
3	Get a room	Alicia y Will reservan una habitación de	El caso acerca más a Will y Alicia.	Owen habla con Alicia sobre Will, apoya su relación.

		hotel cuando un caso en el que trabajan requiere de tiempo extra. La prensa critica a Eli cuando ayuda a un sindicato quesero.		Will y Alicia en hotel, hablan sobre relaciones pasadas.
4	Feeding the rat	Mientras que Alicia intenta un caso pro bono en el que el testigo se convierte en sospechoso, Will y Diane analizan el futuro del consorcio.	El caso es ganado por Alicia y Will, la enemiga acaba trabajando para LG.	Confrontación de Will con Peter en un evento.
5	Marthas and Caitlins	El caso de Alicia está en peligro cuando su testigo clave se suicida; Eli le ayuda a Peter. Alicia elige a una nueva becaria en el bufet que es sobrina de un trabajador.	Caso de un avión caído Logran liberación de Sweeney. Confrontación entre dos candidatas al bufete. Eligen a sobrina de Lee por la misma razón que eligieron a Alicia.	Will le recuerda a Alicia que ella entró a LG por su recomendación.
6	Affairs of state	Acusan al hijo de un diplomático taiwanés de violación y Caitlin debe representarlo;	Cary en tratos con Dana Caso asesinato en un crucero. Cary tiene diferencias con Matan. Cary se besa con Dana. Peter asciende a Cary.	Grace y Zach cuestionan a Alicia sobre sus salidas.

		Eli recluta a su ex esposa para el caso.		
7	Executive order 13224	Lockhart-Gardner se encarga del gobierno de los EE.UU para un contratista militar que clama que fue torturado por el ejército en Afganistán.	En LG en video sobre acoso sexual, aparece Elisabeth Tascioni de nuevo.	Diane se da cuenta que Will y alicia están juntos. Peter confronta a Will y lo amenaza con mandarlo a la cárcel.
8	Death row tip	Alicia se apresura a detener una ejecución para poder ayudar a uno de sus clientes, mientras que Eli trabaja en el control de daños.	Kalinda en relaciones con Dana. I	Jackie sospecha de Alicia y Wil. Cary y Kalinda se besan
9	Whiskey tango foxtrot	Will y Alicia tienen que presentarse ante el tribunal militar, el cual sigue diferentes reglamentos en los tribunales.	Wendy llega a trabajar a la fiscalía va contra Will Gardner por soborno a jueces. Alicia defiende a una militar y alega cuestiona de discriminación.	Jackie y Alicia pelean por lo hijos.
10	Parenting made easy	Cuando alguien cercano a Alicia desaparece, se da cuenta que tiene que tomar una decisión	La nueva se enfrenta con la abogada con la que compitió por el puesto. Ella trabaja para Canning	Dianne le pide a Will que termine su relación con Alicia. Grace desaparece.

		difícil. Kalinda hace un movimiento que la pone de nuevo cerca de Alicia.	Canning le insiste a Alicia que trabaje con él	La encuentran finalmente en la iglesia.
11	What went wrong	La firma legal Lockhart-Gardner ofrece apoyo a una mujer policía acusada de disparar a su esposo para cobrar el seguro.	Wendy busca a Will para ir contra Peter Pierden el caso por el juez.	
12	Alineation of affection	Lockhart-Gardner enfrenta problemas cuando una pareja recientemente divorciada famosa demanda que el consorcio legal influyó su separación para su ganancia personal.	Tascioni defiende a Will David Lee pelea con Eli.	Involucran la vida personal de Alicia con el caso.
13	Bitcoin for dummies	Alicia defiende a un cliente acusado de proteger la identidad del creador de una moneda ilegal. Elsbeth defiende a Will por sospecha de cohecho.	Cary ayuda al juicio de Will Kalinda no entregará a Wil pero al final entrega cosas a Dana.	

14	Another ham sandwich	El caso de cohecho judicial de Will se presenta ante el gran jurado para ver si lo suspenden seis meses del despacho o si se retira del derecho, donde acepta que hizo mal al tomar dinero de un cliente por apuestas.	Will en el gran jurado. Will sale libre. Peter despide a Wendy pero ella seguirá contra Will.	Peter acepta que acusaron a Will por su relación con Alicia.
15	Live from Damascus	Lockhart-Gardner conduce una demanda colectiva contra una compañía de software que permitió al gobierno sirio "desaparecer" a ciudadanos norteamericanos.	Caso Chumnhum. Quieren inhabilitar a Will del colegio de abogados Acepta 6 meses de suspensión por algo que hizo hace 15 años.	
16	After the fall	El cliente de Alicia es un documentalista acusado de ser el responsable del suicidio de una universitaria. Will continúa cumpliendo con su suspensión en casa.	Alicia le dice a David Lee que ya no necesitara su ayuda Cary le dice a Geneva que la baja de puesto.	

17	Long way home	Una reclamación por conducta sexual aberrante envía a Alicia a ayudar a Colin Sweeney, quien lucha por recuperar el control de su compañía.	Caso Colin Swenney La sobrina de David se va porque se casa.	Alicia va a ver su antigua casa.
18	Gloves come off	Alicia se enfrenta a Louis Canning en el tribunal, pero descubre que ella puede tener razón para unirse a su consorcio.	Will asesora a Alicia en secreto, pues está suspendido. El caso termina con acuerdo logrado por Alicia.	Tammy enfrenta a Alicia por Will.
19	Blue ribbon panel	Alicia se una a un panel de investigación de los detalles tras un tiroteo con la policía. Ella parece ser la única interesada en encontrar la verdad.	Alicia lleva un caso de Kalinda con Hacienda. interviene en panel donde es la única mujer Escándalos de Peter por corrupción salen en la tele Lana Delaney va por Lemmond Bishop.	Jackie hace el contrato de compra de la casa de Florrick.
20	Pants of fire	Alicia asesora a un cliente sobre si aceptar o no una declaración estricta de inocencia. El rival político de Peter la pone de nuevo bajo los reflectores públicos.	Caso asesinato	La campaña de Peter necesita a Alicia para reforzar imagen familia. Peter le dice a Jackie de entrometerse en su familia.

21	The penalty box	Alicia defiende a un juez que enfrenta cargos por mala conducta y Kalinda visita a Lana Delaney. Mientras tanto, Cary cambia de carrera.	Cary regresa a LG.	
22	The dream team	Patti Nyholm hace equipo con Louis Canning con motivos misteriosos planeados para Lockhart-Gardner.	Le ganan a Canning. Él y Patty declaran guerra abierta a LG.	Jackie en el hospital Peter conoce la oficina de Alicia, la felicita por lo logrado en 3 años.

Temporada 4

1	I fought the law	Alicia pasa a la ofensiva cuando un policía estatal muy celoso de su deber señala a Zach como su objetivo.	Kalinda enfrenta a un tipo violento. Will vuelve al trabajo.	Zach es detenido, Alicia lo defiende.
2	And the law won	En medio de recortes de personal y de presupuesto en la firma, Will trata de ayudar rechazando una oferta de conciliación baja, en su primer caso tras su suspensión.	Una millonaria quiere apoyar la campaña, por Alicia, pregunta si están casados.	La figura de Alicia como mujer exitosa es un factor de éxito para la campaña de Will.

3	Two girls, one code	Alicia y Will representan a una empresa por internet en una demanda contra un motor de búsqueda acusado de manipular los resultados.	LG se está reestructurando Caso de derechos informáticos. Algoritmo de Chumhum. Una periodista tras Alicia y su affaire.	Alicia termina besando a Peter y Kalinda a la del FBI.
4	Don't haze me, bro	Alicia y Diane deben repensar constantemente su metodología cuando un abogado de la oposición cambia constantemente las tácticas.	Jackie apoya la campaña de Peter con los jubilados Caso de homosexualidad es llevado por LG.	Cierra la campaña de Peter con evento y con escándalo nuevo de Peter.
5	Waiting for the knock	Los federales arrestan al contador del narcotraficante Lemond Bishop y Alicia y Diane deben trabajar con un segundo bufete de abogados que lleva sus actividades ilícitas.	Lemond Bishop es arrestado. Aparece esposo de Kalinda. Es el día de la votación. Por una emergencia le tienen que pedir apoyo a Will. Lana tras de Bishop. Lo detienen al final.	Kalinda tiene un esposo.
6	The art of war	Cuando un oficial militar acusa a un contratista de intento de violación en Afganistán, Alicia trata de probar que él no está protegido por la ley.	Esposo de Kalinda involucrado en caso.	La reportera Mandy sigue sacando hilo de los amoríos de Peter. Guerra en la prensa

7	Anatomy of a joke	Cary y Alicia viajan a Washington D.C. para abogar por una comediante que demandaron por indecencia y Cary tiene una incómoda reunión con su papá.	Juicio a una comunicadora por hacer chistes de mal gusto sobre cáncer de seno Chiste de la acusada sobre el pene de Florrick.	Conocemos al papá de Cary. Autoritario y poderoso. Rompen relaciones.
8	Here comes the judge	Cuando Will se convence de que un juez está predispuesto contra su cliente, Alicia exige una audiencia para determinar si otro juez deberá tomar el caso.	Will discute con el juez que lleva su caso en un bar, cuestiona la ética de Will después de su suspensión. Kreteva utiliza imágenes de los Florrick en su campaña vs. Peter. Valores familiares es el tema. Cary platica con otros abogados sobre su situación en LG.	Grace impactada por los chismes de redes sociales sobre suicidio de compañera.
9	A defense of marriage	Alicia y Diane aceptan que un famoso abogado liberal les ayude en un caso, pero se dan cuenta que probablemente no están considerando el principal interés del cliente.	Caso de matrimonio homosexual.	Aparece la mamá de Alicia. Reunión familiar con las dos abuelas. Peter y Alicia terminan en la cama.
10	Battle of proxies	Will defiende a un hombre acusado de asesinato, Alicia intenta influir en el resultado de	Seguimiento a la campaña. Peter a la cabeza. Problemas de financiamiento ilegal en la campaña.	Kalinda trata de terminar la relación con su esposo, lo delata.

		su caso ayudando al fiscal de un condado cercano.		
11	Boom the yah da	El último caso de Will que podría hacer ganar millones a la firma pende de un hilo, mientras Alicia supera los intentos de Louis Canning por demorar una declaración.	Caso inmobiliaria vs. Canning y la abogada que rechazaron. Aparece Wendy, ahora contra Eli. Canning le dice a Alicia que compró la deuda de LG.	
12	Je ne sais what?	Cuando arrestan a la abogada Elsbeth Tascioni por poner en riesgo un caso en el que está trabajando, Alicia, Will y Diane redoblan esfuerzos para ayudar a la litigante.	Zach trabaja en la campaña. Surge frecuentemente el de minorías, negros, etc. Tascioni detenida. Juicio en instalaciones deportivas. Florrick con problemas por sus contrataciones. Más blancos que negros. Eli es investigado. Lo representará Tascioni.	
13	The seven day rule	Alicia entra en conflicto cuando le presentan una oferta de cambio de carrera, que conlleva un gran riesgo financiero.	Caso Chumhum Quiere a Alicia como socia de cuota. El tema en la campaña ahora es la religión. Juicio con Canning por la compra de la deuda de LG	

			A Cary también lo hacen socio.	
14	Red team, blue team	Las políticas de oficina vienen a la mente cuando Will y Diane piden a Alicia y Cary enfrentarlos en un juicio simulado, sólo para conseguir más de lo que negociaron.	Juicio simulado. Muchas tensiones por los problemas financieros de LG. Tascioni y Eli en su caso. Bienvenida a Alicia como socia en el bufete.	Will y Alicia pelean por su situación en LG, pero se besan al final.
15	Going for the goal	Cuando el Departamento de Justicia rehúsa revelar quién atestiguará contra Eli, Elsbeth lleva al Abogado defensor de los E.U. Josh Perrotti al tribunal.	Debate Con Maddie , la otra candidata a gobernadora. Juicio a Eli gold. Defienden Alicia y Tascioni.	
16	Running with the devil	Lemond Bishop preso por narcotráfico pide que Alicia colabore con Charles Lester, pero los testigos de cargo contra Bishop comienzan a retractarse de su testimonio.	El bufete con planes de expansión. David Lee en contra de todo. Caso Bishop, defienden su papel de padre. Charles Lester, abogado de Bishop. (Un viejito con apariencia inofensiva) Contratan a Robyn, una nueva investigadora.	

17	Invitation to an inquest	El último caso de Alicia y Will los lleva a una indagación en la oficina del magistrado instructor, donde los obstaculiza una regla que limita sus interrogatorios.	Caso seguro por accidente por un tipo que murió. Aparece Papá de Cary.	Zach en relación con una afroamericana. Es un tema en la campaña de Florrick.
18	Death of a client	Cuando asesinan a un cliente errático y contencioso, Alicia se convence de renunciar al privilegio de abogado y cliente, para ayudar a la policía.	Empieza con fiesta con cardenal, importante para la campaña. Le avisan que mataron a un cliente.	Alicia en su papel de esposa en la campaña.
19	The wheels of justice	Alicia y Will van a juicio sin prepararse, cuando se enteran que una inminente resolución de la Suprema Corte puede condenar a Colin Sweeney a cadena perpetua.	Peter ofrece a Dianne ser juez si gana la gubernatura. Colin Sweeney y caso relacionado con sexo.	Alicia imagina sus encuentros con Will
20	Rape: a modern perspective	Alicia representa a una chica que acusa a un compañero por	Caso violación. Juicio nulo por la intervención de Anonymus pero	Cary y Alicia hablan de independizarse.

		violación; el caso cobra vida por sí mismo cuando "Anonymous", un grupo de piratas informáticos interviene.	gracias a Kalinda ganan.	
21	A more perfect unión	Alicia representa a un grupo de codificadores de software en una disputa por contrato a favor de su madre, pero el caso provoca consecuencias inesperadas al bufete.	Caso para Alicia por relación de su madre. Cary y Alicia revisan contratos, el juicio da lugar a una insurrección en LG Owen y Peter hablan. Peter quiere hacer las paces Alicia empuja la campaña de Peter en la tele.	Peter le da un anillo de diamante a Alicia Verónica apura a Will para que retome su relación con Alicia.
22	What's in the box?	La noche de la elección de Peter, Alicia, Will y Diane recurren a los procedimientos de emergencia cuando Zach cree atestiguar una alteración de votos.	Zach descubre una caja. Al final se sabe que los votos eran a favor de Peter después de juicio toda la noche. Diane y Will defienden a Florrick.	

Temporada 5

1	Everything is ending	Alicia debe concentrarse en evitar la ejecución de un asesino condenado a	Cary y Alicia oficializan Agos Florrick. Caso de pena de muerte. Peter gana la elección.	Alicia le avisa a Peter y Eli que inicia una nueva firma.
---	----------------------	---	---	---

		muerte mientras en secreto planea con Cary su salida del bufete.		
2	The bit bucket	Alicia y Cary demandan a la Agencia de Seguridad Nacional a nombre del motor de búsqueda "Chumhum", sin saber que la agencia espía a Lockhart-Gardner.	Están escuchando a Alicia y a LG desde la ASN. Vetan a Diane para ser magistrada a menos que declare su rechazo por el pasado de Will. Caso Chumhum quieren sacar a Dianne del bufete.	
3	A precious commodity	Will le hace a Alicia una tentadora oferta que puede hacer que reconsidere sus planes de dejar el bufete.	Will ofrece a Alicia ser socia directora pero ella ya se va con Cary. Caso de un feto y cómo salvarlo.	
4	Outside the bubble	Alicia pretende obtener los archivos de Lockhart-Gardner mientras se prepara para dejar el bufete.	Antes de irse buscan a Tascioni para defender al bufete de acusación por trato hostil en la oficina. Dianne informa a Will que Cary y Alicia se van del bufete.	
5	Hitting the fan	Cuando el plan de Alicia y Cary de dejar Lockhart-Gardner queda al descubierto, empieza una	Alicia y Cary planean irse. se filtra la información, y Will los despide. Se pelean ambos bufetes en juicio.	

		batalla encarnizada por retener clientes.		
6	The next day	Alicia y Cary representan a un cliente que dejó a Lockhart/Gardner por Florrick/Agos. Will y Diane retrasan la entrega de los archivos del caso.	El trabajo de Florrick Agos empieza en la casa de Alicia. Ambas firmas oponentes en un caso. Marilyn la del comité de ética de Florrick embarazada. Kurt le ayuda a Alicia con un caso. Hay sospecha de que Peter utilizó sus influencias para que Chumhum se quedara con Alicia.	
7	The next week	Alicia y Cary sospechan que Lockhart/Gardner las espía cuando Zach descubre que alguien manipula remotamente la cámara de la computadora de Alicia.	Espían a Alicia desde su computadora. Will lleva un caso de Alicia.	Owen insiste a Will que vuelva con Alicia.
8	The next month	Alicia defiende a un inmigrante indocumentado que será deportado a no ser que testifique contra el miembro de un cártel del narcotráfico.	Will anuncia oficinas en Nueva York. Hay un soplón en la oficina de Alicia. Caso indocumentado. Lo lleva Nancy al nuevo despacho. Robyn trabaja gratis. Ganan el primer juicio.	En sus oficinas nuevas, Peter la felicita por sus logros.
9	Whack a mole	Alicia intenta hacer responsable a	Alicia y Will se enfrentan en un juicio. Jackie veta a una	

		un sitio web de que un cliente suyo, profesor universitario, sea acusado de terrorismo.	mujer que tuvo relaciones con su propio esposo. El juez Kluger busca a Alicia.	
10	The decision tree	Alicia se sorprende al enterarse de que un fallecido cliente le legó millones. En Lockhart/Gardner pelearán para que los reciba la esposa del difunto.	Conflictos con LG por la fiesta de fin de año. Lemond Bishop en la fiesta de fin de año de FA y llega Peter con una prominente política.	Alicia utiliza su poder sexual sobre Will en los juicios.
11	Goliath and David	Alicia lleva la demanda de una banda a un programa de TV. Algo sencillo se vuelve una guerra psicológica cuando Will se une a los contrincantes.	Caso de derechos de autor confronta a Will y Alicia Peter es el probable padre del hijo de Marilyn Se filtra el video de los votos fraudulentos de Peter.	
12	We, the juries	La corte se vuelve un caos cuando Alicia y Will se encuentran representando cada uno a un miembro de una pareja acusada de tráfico de drogas.	Caso de tráfico de drogas Marilyn sigue el caso de los votos fraudulentos Ambos despachos trabajan por los mismos clientes.	

13	Paralel construction bitches	Florrick-Agos y Lockhart-Gardner intentan mantener como cliente a Lemond Bishop, a quien arrestan por asuntos de drogas.	Aparece Lester, el abogado de Lemond Bishop Todos en el caso Investigan a Peter y a LG por el asunto de los votos falsos.	Kalinda y Cary en la cama.
14	A few words	La Barra Americana invita a Alicia a ser la ponente principal de la conferencia de asociados en Nueva York. Buscará la inspiración en su pasado.	Tascioni defiende a Will por estar involucrado en los videos. Después tiene conversación con Will sobre su competencia.	Para su discurso Alicia recuerda sus problemas para encontrar trabajo cuando tuvo que reiniciar su vida profesional.
15	Dramatics, your honor	Cary se convierte en el abogado de Alicia cuando Nelson Dubeck le propone atestiguar en la investigación de un fraude electoral.	En medio de la investigación sobre los videos Will es asesinado en un juicio.	Alicia es notificada de la muerte de Will.
16	The last call	Una dolida Alicia busca respuestas y sentido en la masacre de la corte y sus trágicas consecuencias.	Alicia reconstruye el caso con el juez Cary atiende a cliente de Alicia. David Lee trata con los clientes de Will para no perderlos	Todos lloran a Will en solitario.

17	A material world	Alicia y Diane consideran fusionar sus bufetes al morir Will, aun cuando se encuentran como rivales en un difícil caso de divorcio.		Reconciliación Alicia y Diane. La muerte de Will une su parte humana pero siguen siendo rivales en lo profesiona.
18	All trapped out	Florrick-Agos se encarga del caso de un espía de la Agencia Nacional de Seguridad, quien vigila el bufete y la vida privada de Alicia.	Caso legalización de mariguana en oficina de Peter.	
19	Trying the knot	Alicia se encuentra en el incómodo papel de testigo cuando visita a un viejo cliente y un cuerpo es hallado en su casa.	Swenney. Alicia va a buscarlo por una firma y hay un suicidio. El caso se lo dan a Diane Finn se postula para procuraduría. Alicia lo apoya.	Alicia desarrolla buena relación con Finn, que estuvo presente en el asesinato de Will.
20	The Deep web	Alicia empieza a considerar alternativas extramaritales cuando tiene un encuentro casual con un encantador empresario que participa como jurado.	Canning chantajea a Diane con su enfermedad.	Alicia habla con su mamá sobre la muerte de su padre. Alicia no va a su cita con el empresario que la invitó a salir.

21	The one percent	<Alicia se las arregla para evitar una caída cuando los comentarios insensibles de un cliente ponen en riesgo una fusión multimillonaria.	Eli lleva el caso de Finn Dianne y Kalinda hace lo posible por defenderse de Canning. Alicia y Cary se enfrentan a Canning y Howard Limann en un juicio.	Eli y Alicia hablan sobre la relación con Peter.
22	A weird year	Una cámara encendida accidentalmente después de una teleconferencia se convierte en una amenaza para el bufete que Alicia y Cary nunca vieron venir.	Pelea a fondo entre FA y LG. Problemas con el pasado de Finn en su campaña Canning cumple un mes en LG y Diane le reclama que quiere todo el poder Diane le pide a Cary y a Alicia trabajar con ellos	Graduación de Zach Eli le dice a Alicia que se postule para fiscal.

Temporada 6

1	The line	Alicia rehúsa postularse a la fiscalía del estado. Cary Agos es arrestado.	Diane negocia con Alicia las condiciones de su adhesión a FA. Alicia empieza a juntar dinero para la fianza. Eli insiste con su campaña. Aparece la hija de Eli Cary detenido por relación con Bishop.	
2	Trust issues	Alicia trata de convencer a antiguos clientes a volver. Busca fuentes económicas para la fianza.	Defienden a Cary Diane entrega la dirección de LG a Canning Alicia rechaza dinero para la fianza de Cary de alguien que quiere	Alicia insiste en no postularse a la fiscalía.

			que se postule. Dean y varios abogados se van a Florrick Agos. Matan a testigo de Cary.	
3	Dear God	La fianza de Cary podría ser anulada ante la desaparición de un informante. Alicia reconsidera su postulación a fiscal del estado.	Cary bajo fianza. El juicio se desarrolla en iglesia.	Una prominente feminista influye en Alicia para su postulación. Finalmente decide hacerlo por su diferencia con el fiscal.
4	Oppo research	Eli presenta a Alicia un director de campaña que devela sus secretos familiares.	Aparece Johnny Elfman si director de campaña Empieza la guerra entre Castro y Alicia Bishop pone dinero para la campaña.	con Johnny, hablan de Zach y su aborto con la novia musulmana y de los amoríos de Owen.
5	Shiny objects	Diane regresa con David Lee tras un ataque cibernético a Florrick/Agos. Alicia y Peter tienen un desacuerdo sobre Flinn.	Tascioni alucina, se enfrenta a Alicia en un juicio y ella usa su parte débil . Caso acoso en oficina. Ataque cibernético a FA toma máquinas de rehenes. Finn la presenta en un discurso.	Peter es importante para apoyar su campaña.
6	Old spice	Alicia acepta dar una entrevista para contrarrestar su posición como atea. Eli le contrata una asistente personal.	Marissa empieza a trabajar con Alicia. Regresan a las instalaciones anteriores Tascioni en relación con su opositor.	Grace con grupo cristiano en su casa.
7	Message discipline	Al investigar la vida laboral del Cary, Finn descubre algo que podría perjudicar a Peter y a Alicia.	Un comentarista de TV en la competencia por la fiscalía.	Ramona una antigua amiga de Florrick empieza a trabajar con é.

		Kalinda encuentra a alguien que podría ayudar a Cary.		
8	Red zone	Hay un nuevo contrincante para la fiscalía del estado. Alicia se enfrenta a Canning. Una fotografía improvisada la perjudica.	Involucran a Florrick en el caso de Cary. Alicia trabaja con John para defenderse del nuevo competidor.	Alicia empieza a desarrollar relación cercana con Johnny.
9	Sticky content	Alicia pelea con su conciencia cuando le proponen hacer una campaña de desprestigio. El FBI revela una alarmante evidencia de Cary.	Alicia en campaña. Habla con la gente, hacen un video. Kalinda le pone guardaespaldas a Cary. Peter y Alicia en video. Kalinda usa a Lana para ayudar a Cary.	Alicia descubre a Florrick cenando con Ramona. Utiliza su rol familiar en su campaña.
10	The trial	Cary considera aceptar un acuerdo que le implicaría ir a prisión. El intento de fin y Kalinda para ayudarlo sale contraproducente.	Geneva Pine contra Cary. BuzzFeed da noticias amarillistas de Alicia. Todos le piden favores a Alicia a cambio devotos (sindicato de profes). Cary se está dando por vencido	Cualquier cosa que hace Alicia es utilizada a favor o en contra.
11	Hail Mary	Cary se asesora en caso de ser encarcelado. La firma hace un último esfuerzo por encontrar pruebas que lo ayuden.	Caru en training para la cárcel. Kalinda se acuesta con él. Alicia y Peter se enfrentan en debate falso. Pruebas falsas para sacar a Cary, Kalinda manipula base de datos.	Alicia besa a John de felicidad cuando Cary es liberado.

12	The debate	Alicia y Frank Prady debaten en televisión y detrás de la escena.	Otro caso Sweeney. Prady demuestra ser un buen hombre lo que conflictúa a Alicia.	
13	Dark money	Colin Sweeney demanda a un programa de TV. Kalinda conoce más sobre la vida privada de Lemond Bishop. Alicia se interesa por un donador con mucho dinero.	Bishop contrata a Kalinda de niñera. Alicia busca fondos, muchas gente la apoya.	
14	Mind's eye	Alicia se prepara para una entrevista difícil. Canning tiene un contratiempo.	Previously on. El despacho contra Canning.	Alicia tiene recuerdos de Will, alucina sexo con Johnny.
15	Open source	Frank Prady critica el trabajo de Peter y Alicia recibe el consejo de hacer lo mismo. Diane y su esposo tienen conflicto de intereses en la demanda.	Caso armas y su uso poco ético. Canning en el hospital, trata de chantajear a Alicia Jhonny le dice a Alicia que los Florrick son una marca. Prady confiesa que es jesuita, no homosexual.	Johnny recomienda a Alicia que vaya contra Peter. Alicia se besa con él.
16	Red meat	De viaje con su esposo Diane conocer a un posible cliente millonario. Peter comete un error que podría costarle la elección a Alicia.	Dianne de cacería. Lo disfruta. La campaña con altas y bajas. Alicia comenta que es mejor Prady que ella. Alicia gana la elección.	Alicia y Peter discuten.
17	Undisclosed recipients	Alicia recibe peticiones de los donadores a su campaña, incluyendo Bishop. Un error	Todos quieren cobrar sus favores a Alicia. Gracias a Eli sale bien librada. Hay filtración de correos en el despacho, todos	

		expone los mensajes privados de los correos de la firma.	contra todos.	
18	Looser edit	Peter y Eli ayudan a controlar los daños causados por la filtración de correos. Un error de Kalinda regresa a atormentarla.	En la crisis de correos le piden a Alicia que mientra sobre Will. En los medios acusan a Alicia de fraude.	Alicia y Peter hablan de amor. Ella dice que no significa nada. Peter la defiende ante la prensa.
19	Winning ugly	Diane enfrenta una grave acusación. Cuando hay rumores de fraude electoral, Eli y Alicia contratan a un reconocido abogado para impedir un recuento.	Alicia tiene que renunciar a su puesto. Acusaciones de fraude electoral. Kalinda en problemas por el asunto de Cary.	
20	The deconstructi on	Una traición cambia el futuro de Alicia. Kalinda se pone en peligro para impedir que Diane sea enjuiciada.	Ld piden que regrese al despacho donde había renunciado. Por problemas con el bufete y los socios considera trabajar por su cuenta. Peter la apoya en eso. David conspira contra ella. Kalinda sigue con Bishop. Lo entrega. Lo arrestan.	Alicia de la mano de Peter. como al principio, renuncia pública a la fiscalía.
21	Don't fail	Alicia está en el limbo y analiza cuál será su siguiente paso. Regresa un antiguo cliente.	Alicia llama a sus donantes y consigue así clientes. Trabaja en su casa, viejos casos de sus inicios en LG. ALicia tiene buena relación con Finn. Alicia gana su caso.	Alicia trabaja por su lado. control de daños de su campaña y consiguiendo viejos clientes porque ya no está en la firma.

22	Wanna partner	Mientras Alicia evalúa su futuro Peter revela lo que espera de ello. Alicia recibe una oferta incitada por venganza.	Canning le propone asociarse. Peter dice que se postulará para presidente. Kalinda se despide AParece Lester,abogado de Bishop. Canning le propone a Alicia hacer sociedad después de que Finn se despide.	La familia tiene que seguir junta, como pantalla por la nueva campaña de Peter.
----	---------------	--	--	---

Temporada 7

1	Bond	Alicia vuelve a comenzar su carrera como abogada. Representa a detenidos para salir bajo fianza. Peter sustituye a Eli por una nueva directora de campaña.	Alicia en juzgados, por su cuenta, conoce a Lucca. Eli es reemplazado como jefe de campaña, Alicia se enoja con Peter por ello.	A Alicia le pesa todo su pasado en su nuevo trabajo.
2	Innocents	Alicia acepta un caso complejo de robo de fotografías. Cary intenta poner freno al comportamiento inapropiado de un socio.	Caso de fotografías de supuestamente ofensivas tomadas por una fotógrafa a su propio hijo. Campaña de Peter entre Ruth y Eli. Cary habla con la gente joven del despacho para innovaciones.	Aparece Jason, lo contrata Alicia como investigador.
3	Cooked	Alicia y Lucca trabajan juntas en un caso. Alicia y Verónica aparecen en un programa de televisión que sale contraproducente para la campaña de Peter.	Howard Limann le pide a Alicia que lo represente, Grace trabaja con Alicia, muy interesada por el cobro. Diane le dice que si quiere regresar.. JAckie y Howard en relación.	Limann conoce a Jackie. Alicia y Verónica muestran sus diferencias en un programa durante la campaña.

4	Taxed	Alicia se enfrenta al juez al representar a una ladrona de tiendas que se declara inocente. Diane argumenta contra sus propias creencias en el caso de un suicidio asistido.	Dianne en conflicto ético El despacho de Diane en negociaciones con Canning.	Alicia desarrolla buena relación con Jason. Jackie quiere intervenir en la campaña.
5	Payback	Un caso de fraude obliga a Jason a utilizar técnicas agresivas de investigación.	Alicia y Lucca empiezan a trabajar juntas. Evalúan campaña en Iowa, Peter va muy bien. Lucca y Alicia en caso de una universidad. Lo ganan por Jason.	
6	Lies	Alicia y Lucca defienden a una empleada por no pasar la prueba poligráfica. Eli planea perjudicar la campaña de Peter.	El despacho Lockhart, Agos, Lee en problemas de discriminación. Alicia apoya campaña saliendo con Peter en medios.	Alicia tiene que dar discurso como esposa en la campaña de Peter.
7	Driven	El caso de una víctima que quedó discapacitada por un accidente en un auto autónomo implica a Lockhart, Agos & Lee y también a Alicia, Lucca y Louis Canning.	Alicia en panel con puros hombres. Tiene un caso y se enfrenta a Lockhart, Agos y Lee. Alicia negocia con Jason sus condiciones laborales. Alicia y Jason se están enamorando. Aparece Courtney Paige, millonaria.	Alicia y Peter tienen sexo en la casa de ella.
8	Restraint	Para retener a un cliente importante Diane debe hacer sus principios a un lado.	Lucca en tratos con Canning, él le ofrece trabajo. Alusiones a la biblia en una conversación de Alicia con Paige.	

			Grace trata de ganar clientes.	
9	Discovery	Alicia y Lucca trabajan con Louis Canning en un caso de discriminación racial. Eli y Ruth están preocupados por la relación de Alicia con Jason.	ICaso de racismo en Chumhum. Involucran los algoritmos de publicidad. Mencionan a Google. Alicia y Lucca se enfrentan a Dianne y Cary. Jason empieza a trabajar con Lockhart Agos.	Alicia en los medios otras vez como esposa de Florrick. Ruth descubre amorío entre Alicia y Jason Eli indaga.
10	KSR	Alicia y Lucca defienden a un cirujano acusado de planear un crimen que no cometió. Ruth conspira para alejar a Jason de Alicia. Eli hace una confesión.	Muchos abogados dejan LAL.	Eli en relación con Paige Jason se va por presión de la campaña, Paige lo deja. Eli confiesa a Alicia sobre el mensaje de Will en la primera temporada.
11	Iowa	Toda la familia va en un autobús a Iowa para apoyar a Peter. Jackie negocia su acuerdo prenupcial con Howard.	Jason regresa. Lucca lleva el acuerdo matrimonial de Jackie y Howard. con lentes oscuros todo el tiempo. Gana Hillary y Sanders, pierde Florrick. Alicia lo consuela.	Jackie se compromete con Limann. Campaña en Iowa, toda la familia, Alicia destrozada por el asunto de Will. Consuela a Peter cuando pierde la contienda.
12	Tracks	Alicia y Cary se unen a la demanda de un cliente multimillonario sobre derechos musicales. Alicia podría ser desalojada por ejercer en su departamento.	Se va Ruth, Eli regresa a su oficina. Un músico se enamora de Lucca a la primera. Grace defiende a Alicia por usar su casa como despacho. Cary les pide a Alicia y Lucca que regresen al despacho.	

13	Judged	Alicia se enfrenta al juez Schwarowsky en un caso de encarcelamiento injusto. Jason regresa de California y trabaja en casos de Alicia y de Diane.	Alicia gana el caso.	Alicia explota con Lucca por su soledad y frustraciones. Ambas lloran. Perdona a Eli. Se besa con Jason.
14	Monday	Alicia regresa a Lockhart, Agos & Lee. Ella y Lucca toman un caso que genera conflictos internos.	Vuelven al bufete. Ruth le dice a Alicia que Peter puede destruirla, que se aleje de él.	Alicia en relación con Jason.
15	Targets	Alicia se une a un panel secreto que evalúa la legalidad de asesinar a un reclutador de ISIS. Eli intenta descubrir por qué el FBI investiga a Peter.	Panel con militares. No la dejan que se presente. única mujer. Caso terrorismo. Eli preocupado por la investigación vs Peter. Buscan a Tascioni. Les pasa a su ex-esposo.	
16	Hearing	El abogado de Peter, Mike Tascioni, intenta descubrir los cargos en su contra. David Lee y Cary sospechan que Diane quiere formar un despacho solo de mujeres.	Ruth declara en el juicio a Florrick.	Alicia y Jason en relación íntima, llega Verónica, llegan Eli y Mike Tascioni. Dianne propone a Alicia un bufete de mujeres.
17	Shoot	Diane, Cary y Lucca defienden a un padre acusado de difamación. Acusan a Grace de plagiar su ensayo de ingreso a la universidad.	Alicia lleva el caso de Grace para que entre a la universidad.	Alicia en relación con Jason, lo ve besarse con otra en un bar.

18	Unmaned	Alicia y Diane defienden a un psicólogo en una demanda de invasión a la privacidad de un vecino que es piloto de drones. La lucha de poder en el bufete llega a su fin.	Alicia y Diane trabajan juntas. Limann deja el despacho.	Peter y Alicia hablan de Jason.
19	Landing	Alicia y Lucca representan a un agente de seguridad que solicita asilo en Canadá. El esposo de Diane decide retirarse y vender su negocio. Peter rechaza acuerdo judicial.	Arrestan a Peter por falsear pruebas. Todos trabajan en su defensa.	Alicia y Jason hablan de su futuro y de su relación.
20	Party	Alicia tiene un momento difícil cuando la familia se reúne a celebrar la boda de Jackie y Howard y Zach hace un anuncio importante.		Jackie y Limann se casan. Zach anuncia que se va a Francia con su novia. Alicia ve con nostalgia a Diane y Kurt como pareja feliz.
21	Veredict	Alicia trabaja para evitar que Peter vaya a prisión cuando comienza su juicio. Diane y Lucca desean expandir el bufete pero enfrentan la oposición de David Lee.	Confrontación por el estudio de balística. Obligan a Kurt a declarar sus amoríos. Dianne se ofende.	Jason y Alicia hablan de su futuro.
22	End	El juicio de Peter y su carrera política finalizan de	Peter acepta el trato de dejar la gubernatura para que	Alicia había decidido quedarse con

		manera dramática. El testimonio de Kurt para la fiscalía rompe la relación entre Alicia y Diane.	le quiten los cargos.	Jason pero la declaración de Florrick la detiene y él se va. Dianne abofetea a Alicia después de la declaración de Florrick.
--	--	---	-----------------------	---