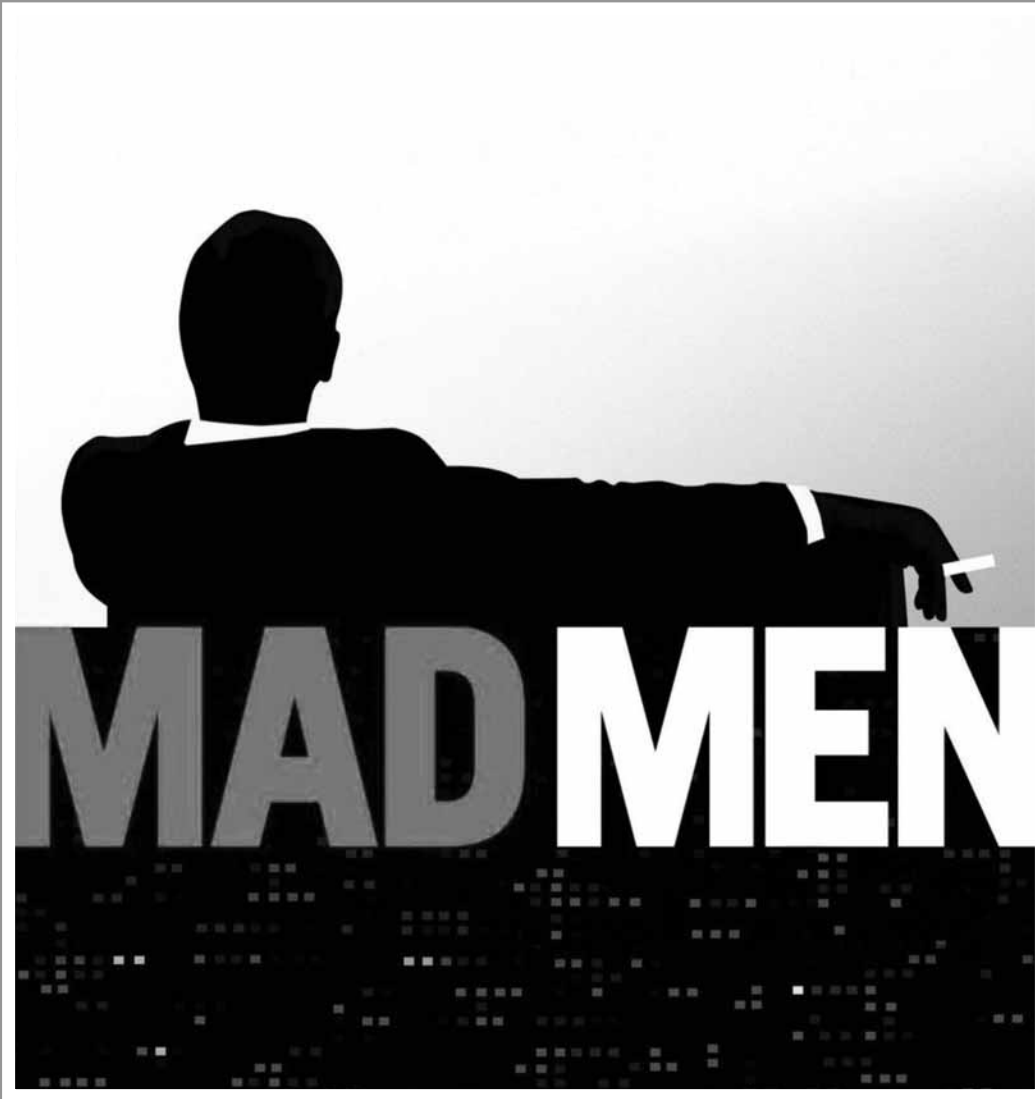


# La nueva edad dorada de la televisión norteamericana

Concepción Cascajosa Virino\*



Mad Men (AMC: 2007-)

Una cosa divertida pasó de camino al nuevo milenio. Era una noche de domingo de enero de 1999 cuando los espectadores norteamericanos, al menos aquellos abonados al canal de cable *premium* HBO, vieron por primera vez un capítulo de *The Sopranos* (Los Soprano, HBO: 1999-2007). La serie, una hibridación del género de *gangsters* y el drama familiar, logró un éxito de audiencia espectacular para los estándares de HBO y, lo que es más importante, un impacto cultural inmediato, siendo coronada por el crítico de *The New York Times* Stephen Holden como probablemente el producto cultural más importante de los últimos veinticinco años<sup>1</sup>. Su creador era un artesano del medio llamado David Chase que, con cierto afán provocador, repetía sin rubor que la televisión había arruinado a las películas<sup>2</sup>. En el verano de 2003, en la revista *Cahiers du cinéma* optaron por darle la vuelta a esa idea para constatar, con un especial de veinticuatro páginas, la relevancia alcanzada por la televisión norteamericana. El texto introductorio de Olivier Joyard, titulado *L'Âge d'Or de la série américaine*, comenzaba con una cita de alguien tan significativo como Chris Marker, quien afirmaba que la televisión norteamericana había logrado igualar e incluso superar al cine de Hollywood en muchos aspectos<sup>3</sup>.

Aunque *Los Soprano* recibía atención en el especial, la posición de preeminencia era ostentada por *24* (Fox: 2001-), cuyo elaborado tratamiento de la puesta en escena y el juego temporal la convertían en el texto televisivo más destacado desde posiciones formalistas. En el ámbito anglosajón, el interés por la ficción televisiva iba a llegar desde la predominancia de los estudios culturales. En mayo de 2004 unos doscientos profesores e investigadores norteamericanos, británicos y australianos se reunieron en Nashville en un congreso académico para analizar la serie de culto adolescente *Buffy, the Vampire Slayer* (Buffy, cazavampiros, WB: 1997-2001, UPN: 2001-2003), que se prestó a análisis mucho más amplios que su planteamiento inicial como exponente de nuevos modelos de representación de la feminidad<sup>4</sup>. En un plazo muy corto de tiempo, la producción académica ligada a la televisión norteamericana creció de manera casi exponencial a ambos lados del Atlántico. A modo de consolidación, el British Film Institute y la editorial IB Tauris inauguraron sus propias series de libros dedicadas a series de televisión contemporáneas.

\* **CONCEPCIÓN CASCAJOSA VIRINO** es doctora en Comunicación Audiovisual (con Premio Extraordinario), Profesor Ayudante Doctor en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación "Televisión: memoria, representación e industria". Es autora de, entre otros libros, *Prime Time: Las mejores series americanas* (Calamar, 2005) y editora de la antología *La caja lista: Televisión norteamericana de culto* (Laertes, 2007).

<sup>1</sup> Stephen Holden, "Sympathetic Brutes In a Pop Masterpiece" (*The New York Times*, 6 de junio de 1999), p. 23.

<sup>2</sup> Citado por Glenn Creeber, *Serial Television: Big Drama on the Small Screen* (Londres: British Film Institute, 2004), p. 100.

<sup>3</sup> Citado por Olivier Joyard, "L'Âge d'Or de la série américaine" (*Cahiers du cinéma*, julio-agosto 2003), p. 13.

<sup>4</sup> Organizada por los profesores David Lavery y Rhonda Wilcox, la conferencia se desarrolló entre el 28 y el 30 con el título de *The Slayage Conference on Buffy the Vampire Slayer* y el auspicio de la Middle Tennessee State University.



*Desperate Housewives* (Mujeres desesperadas, ABC: 2004-)

Los logros creativos de *24*, *Buffy*, *cazavampiros* y otras series de prestigio como *The West Wing* (El ala oeste de la Casa Blanca, NBC: 1999-2006) producidas por la televisión en abierto se presentaban como excepcionales. *Los Soprano* y otras apuestas del cable como *Sex and the City* (Sexo en Nueva York, HBO: 1998-2004) y *Six Feet Under* (A dos metros bajo tierra, HBO: 2001-2005) parecieron afianzar la idea de que el futuro de la ficción televisiva estaba en la programación dirigida a una élite. Pero cuando en la temporada 2004-2005 comenzó la emisión de *Lost* (Perdidos, BC: 2004-), *Desperate Housewives* (Mujeres desesperadas, ABC: 2004-), *House (M.D.)* (Fox: 2004-) y *Grey's Anatomy* (Anatomía de Grey, ABC: 2005-) en cadenas generalistas, pareció lograrse la cuadratura del círculo: éxito masivo entre el público, contenidos provocadores y apuestas narrativas renovadoras. Apenas unos pocos años después, nadie parece discutir que la ficción televisiva norteamericana vive lo que se denomina una edad dorada, un lugar común que, sin embargo, expresa con contundencia la legitimidad crítica que ha experimentado y que se traduce en acontecimientos tan significativos como que el fin de *Los Soprano* fue resal-

tado en las primeras páginas de los principales periódicos de Estados Unidos. Pero antes de definir los elementos que caracterizan el momento actual, es necesario mirar hacia atrás para trazar la evolución histórica de este proceso de legitimación del medio televisivo.

La televisión norteamericana ya vivió una primera edad dorada, el periodo de nacimiento y consolidación entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta. Fue la época en la que su audiencia era todavía limitada a una élite económica y socio-cultural que disfrutaba del humor urbano y judío de Jack Benny y Sid Caesar en los programas de variedades y de la presencia de estrellas como Humphrey Bogart y Edward G. Robinson en los llamados espectaculares. Pero sobre todo fue el tiempo de la antología dramática realizada en directo desde Nueva York por profesionales del mundo del teatro, obras únicas con, a menudo, conciencia crítica para tratar temas como el divorcio, el suicidio, el alcoholismo, la violencia juvenil, las debilidades del sistema de justicia, el racismo... además de adaptaciones de clásicos literarios y éxitos recientes. Estas obras eran saludadas por los influyentes críticos televisivos y, cuando su repercusión era muy relevante, volvían a ser escenificadas para los espectadores. Algunos de los productores y autores de estas obras, encuadradas en programas antológicos como *Studio One* (CBS: 1948-1958) y *The Philco / Goodyear Television Playhouse* (NBC: 1941-1957), habían tenido experiencias en la industria de Hollywood y miraban con desconfianza el efecto que los grandes estudios podrían tener sobre la producción televisiva. En 1956 el entonces presidente de la NBC David Sarnoff afirmó: «Si va a haber alguna degradación en el servicio televisivo, ésta llegará de los productores de televisión filmada y del asalto de Hollywood»<sup>5</sup>. Es cierto que la opinión de

<sup>5</sup> Citado en Michele Hilmes, *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable* (Chicago, University of Illinois Press, 1990), p. 140. Traducción propia en todos los casos salvo citado lo contrario.

Sarnoff era interesada teniendo en cuenta que en ese periodo estaba intentando mantener a Hollywood lo más lejos posible, pero ésta era compartida por muchos profesionales del medio como el productor David Susskind:

«Soy incapaz de recordar ninguna producción filmada para televisión distinguida. Toda la televisión filmada que he visto se caracteriza por un tipo de mediocridad uniforme y por una economía de producción y filmación que la hace bastante pobre como entretenimiento»<sup>6</sup>.

Esos temores se hicieron realidad en gran medida cuando la cadena ABC apostó por externalizar su producción de ficción tras firmar acuerdos con Disney y Warner Bros. y el resto de las cadenas televisivas siguieron su ejemplo. El modelo teatral fue sustituido por la conversión de las divisiones de series B de los estudios en productoras televisivas que reciclaban así decorados, guiones y equipos técnicos y creativos para producir una media de cuarenta capítulos por temporada de una serie. El carácter único de cada obra de los programas antológicos era sustituida por una producción fuertemente estandarizada, basada en la fórmula y, en su mayor parte, adscrita a los géneros con los que más fácilmente se podían generar historias, como el *western*, el policíaco, el médico y el judicial. Sin duda, los anunciantes también se sentían más cómodos insertando sus mensajes publicitarios en programas sobre el mantenimiento del orden social, desarrollados en un pasado fundacional mitificado o confinados en el espacio feliz y seguro del hogar<sup>7</sup>.

Irónicamente, iba a ser la propia industria cinematográfica, cuyo expansionismo en el negocio televisivo fue uno de los catalizadores de su extinción, la que iba a levantar testimonio de la calidad de esta producción con una sucesión de adaptaciones de obras antológicas, tres decenas entre 1955 y 1965. La primera de ellas, la ganadora del Oscar como mejor película *Marty* (Delbert Mann, 1955), anticipó las aportaciones que harían al cine norteamericano de las siguientes décadas los directores televisivos que con estas adaptaciones saltaron al cine, como Delbert Mann, John Frankenheimer, y Sidney Lumet entre otros, y que después serían conocidos como la Generación de la Televisión<sup>8</sup>. El dramaturgo Paddy Chayevsky, gracias al éxito de *Marty* y otras tragicomedias costumbristas como *The Mother*, se convirtió en uno de los primeros artistas de lo que comenzaría a considerarse como el medio del escritor y fue también el que más fortuna logró en su inserción en la industria cinematográfica, ganando a lo largo de su carrera tres Oscars, el primero por *Marty* y el último por *Network* (Network, un mundo implacable, 1976, Sidney Lumet), una de las denuncias más radicales contra la televisión de las muchas que el cine ha producido en los últimos cincuenta años. No debe resultar sorprendente que Chayevsky atacara sin piedad al medio en el que logró sus primeros grandes éxitos como escritor teniendo en cuenta que en ese momento la televisión

<sup>6</sup> Frank Sturcken, *Live Television: The Golden Age of 1946-1958 in New York* (Jefferson, MacFarland, 2001), p. 108.

<sup>7</sup> Diversos autores han analizado los profundos cambios experimentados en este periodo. Hilmes, *Hollywood and Broadcasting: From Radio to Cable* (Chicago, University of Illinois Press, 1990) se centra en las relaciones de colaboración y enfrentamiento de las industrias de la radio, el cine y la televisión dentro de un contexto normativo confuso. William Boddy se ocupa del papel jugado por los ámbitos administrativos, las agencias de publicidad y los estamentos críticos ante el desarrollo de la televisión en William Boddy, *Fifties Television: The Industry and its Critics* (Chicago, University of Illinois Press, 1993). Por su parte, Christopher Anderson se ocupa de los cambios estructurales dentro de la industria cinematográfica en Christopher Anderson, *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties* (Austin, University of Texas Press, 1994).

<sup>8</sup> Sobre esta cuestión, véase un trabajo anterior, Concepción Cascajosa Virino, *Prime Time: Las mejores series americanas. De "CSI" a "Los Soprano"* (Madrid, Calamar, 2005).

norteamericana, en proceso de ser tomada por grandes conglomerados industriales, estaba muy lejos de las promesas que había despertado en sus orígenes. La programación televisiva buscaba, a toda costa, llegar al máximo número de espectadores posibles a través una programación caracterizada por el mínimo común denominador. La representación que del medio se hacía en *Network, un mundo implacable* estaba en perfecta sintonía con la identificación plena que se realizaba en los ámbitos culturales legitimados entre la degeneración de contenidos y la televisión. Uno de los principales hitos de esta identificación fue el discurso pronunciado en mayo de 1961 por Newton Minow, presidente de la Comisión Federal de Comunicaciones, ante la Asociación Nacional de Radiodifusores:

«Les invito a sentarse enfrente de sus televisores cuando su emisora sale al aire y permanecer sin un libro, una revista, un periódico, una hoja de balances o un índice de audiencias que les distraiga, y mantener sus ojos pegados hasta que la emisora deje de emitir. Les puedo asegurar que observarán un vasto basurero»<sup>9</sup>.

Pero a mediados de la década también comenzó un proceso de legitimación crítica que intentó contrarrestar esta imagen negativa. Su principal exponente fue el libro de Horace Newcomb *TV: The Most Popular Art*, publicado en 1974. Newcomb era entonces profesor de Estudios Americanos en la Universidad de Maryland y, durante el año anterior, había sido crítico de televisión en el periódico *Baltimore Morning Sun*. Su libro, que marcó el nacimiento de los Estudios Televisivos en Estados Unidos (de manera paralela a la publicación del británico Raymond Williams *Television: Technology and Cultural Form* ese mismo año), proponía el estudio de los principales géneros televisivos desde un planteamiento que combinaba lo narrativo y lo cultural. El título del libro explicitaba su esfuerzo por reivindicar el papel jugado por la televisión como reflejo de los cambios experimentados por la sociedad norteamericana a la vez que extraer juicios estéticos que trascendieran los meros aspectos de puesta en escena. En la parte final del libro, dedicada a trazar una estética televisiva, Newcomb anticipaba agudamente que algunos elementos como la exploración de la memoria, la coralidad y la fragmentación de las audiencias serían aspectos claves en una evolución ascendente del medio<sup>10</sup>. En los años posteriores Newcomb contribuyó decisivamente a consolidar el desarrollo de los Estudios Televisivos editando a partir de 1976 las sucesivas ediciones de la antología multidisciplinar *Television: The Critical View*. Esa década, los setenta, iba a estar marcada televisivamente hablando por la práctica invisibilidad del drama más allá de los populares seriales como *Dallas* (CBS: 1978-1991). Ese lugar de preeminencia fue ocupado por las comedias de situación fuertemente implicadas en la representación de las tensiones y cambios sociales, como *Mary Tyler Moore* (La chica de la tele, CBS: 1970-1977), *All in the Family* (CBS: 1971-1979) y *M\*A\*S\*H\** (MASH, CBS: 1972-1983), exponentes respectivamente de la incorporación de la mujer al mundo laboral, el conflicto generacional y los sentimientos anti-belicistas.

La oscuridad en la que vivía el drama televisivo terminó de manera abrupta con el estreno de *Hill Street Blues* (Canción triste de Hill Street, NBC: 1981-1987). Amalgama de varias renovaciones formales y narrativas que habían ido apareciendo en los años precedentes, la serie exploró las posibilidades de la coralidad de personajes, el realismo, la serialidad y la crítica social en el contexto del género más tradicional y conservador de la televisión norteamericana, el policiaco. Aunque en su mayor parte el público ignoró la serie en su

<sup>9</sup> Citado en Robert L. Hilliard y Michael C. Keith, *The Broadcast Century: A Biography of American Broadcasting* (Boston, Focal Press, 1997), p. 169.

<sup>10</sup> Horace Newcomb, *TV: The Most Popular Art* (Nueva York, Anchor Press, 1974), pp. 243-264.



M\*A\*S\*H\* (MASH, CBS: 1972-1983)

primera temporada, los críticos y la industria la celebraron entusiastas como el camino a seguir. Su triunfo en los Emmy (ocho premios de veintiuna nominaciones) animó a los ejecutivos a dar luz verde a series que seguían sus planteamientos renovadores, como *St. Elsewhere* (Hospital, NBC: 1982-1988), *Moonlighting* (Luz de luna, ABC: 1985-1989) y *China Beach* (Playas de China, ABC: 1988-1991). De nuevo en 1990 las expectativas de los espectadores ante lo que podían esperar de la televisión se alteraron radicalmente con el estreno de *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991), un complejo *thriller* serial que contaba entre sus creadores con el prestigioso director de cine David Lynch. Reciente su éxito con *Blue Velvet* (Terciopelo Azul, 1986), Lynch y su colaborador Mark Frost desarrollaron esta hibridación de relato de misterio y melodrama con elementos sobrenaturales que se presentaba con una cuidada puesta en escena. *Twin Peaks* marcó el florecimiento de un interés por la televisión por parte de círculos intelectuales interesados más por cuestiones estéticas que culturales, como demostró el número monográfico dedicado a la serie que la revista académica *Literature/Film Quarterly* presentó en 1993<sup>11</sup>.

La aportación crítica más relevante en el proceso de legitimación de la ficción televisiva norteamericana llegó en 1997 con la publicación de *Television's Second Golden Age* de Robert S. Thompson. El libro apostaba por reconstruir las aportaciones de *Canción triste de Hill Street* y otros dramas de la década de los ochenta y comienzos de los noventa como la largamente esperada continuación de la primera edad dorada de la televisión norteamericana. El drama de calidad que caracterizaba esta segunda edad dorada reunía una serie de requisitos

<sup>11</sup> Este especial dedicado a *Twin Peaks*, el número 4 del volumen XXI de *Literature/Film Quarterly*, puede considerarse la inauguración de las antologías académicas sobre series de televisión destacadas. Su editor, David Lavery, ha sido el responsable en los siguientes años de recopilaciones de trabajos académicos sobre series de televisión contemporáneas como *Expediente X* (*The X-Files*, Fox: 1993-2002), *Los Soprano*, *Deadwood* (*Deadwood*, HBO: 2004-2006) y, la única telecomedia en el grupo, *Seinfeld* (NBC: 1990-1998).

*Hill Street Blues*  
(Canción triste de Hill  
Street, NBC: 1981-  
1987)



que, para Thompson, se resumían en uno: no parecía televisión convencional<sup>12</sup>. El canon de la televisión de calidad de Thompson se basaba también en la búsqueda de pedigrí con la participación de prestigiosos directores o dramaturgos en el equipo creativo y el cultivo de una audiencia urbana, de clase media y formada, sobre todo, por profesionales jóvenes. A nivel narrativo, estas series tenían protagonistas corales, múltiples tramas y exploraban la funcionalidad de la memoria de los capítulos anteriores para seguir construyendo su universo. También poseían una tendencia a la hibridación de géneros y al realismo, aunque utilizando de manera regular formulas referenciales y auto-reflexivas. Con una fuerte base literaria, la figura del escritor era dominante e ideológicamente tendían hacia el liberalismo en su exploración de tópicos controvertidos. La audiencia lograda por estas series casi nunca era significativa, por lo que sufrían presiones de los ejecutivos en el conflicto tradicional entre arte y negocio. Sin embargo, a cambio obtenían un gran reconocimiento crítico materializado en premios.

La publicación de *Television's Second Golden Age* se produjo aproximadamente dos años antes de que se emitiera el primer capítulo de *Los Soprano*, que como *Canción triste de Hill Street* en los ochenta, iba a dar el espaldarazo definitivo al drama televisivo como una de las formas culturales más estimulantes de la contemporaneidad. En un momento en el que de nuevo se invoca una edad dorada, es imposible realizar una aproximación a los elementos que la explican y la han posibilitado sin tener en cuenta diversidad de factores que tienen que ver con cuestiones institucionales, narrativas, culturales y tecnológicas.

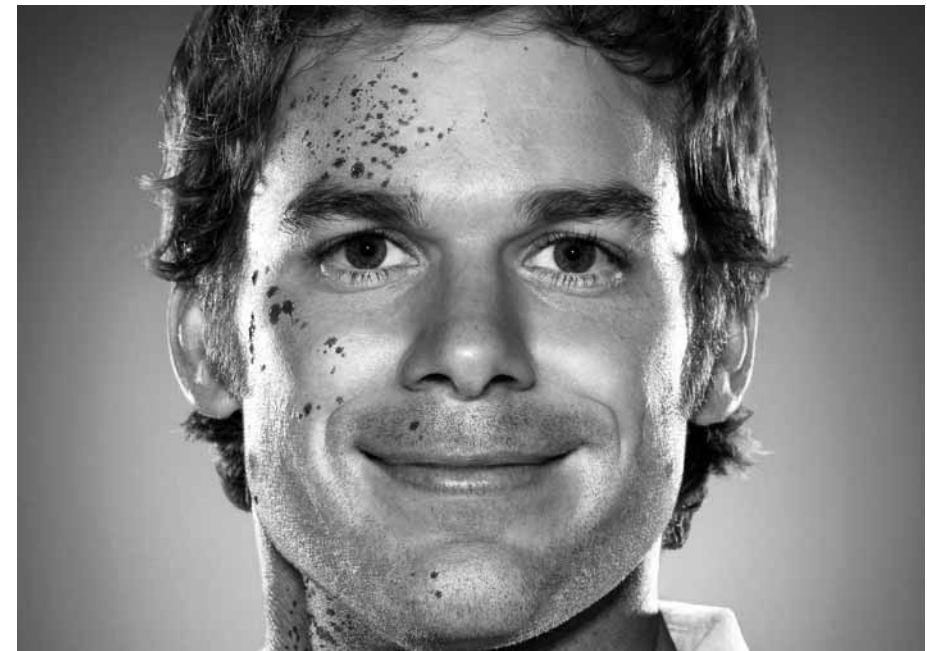
### La primacía del drama

La nueva edad dorada de la televisión, como lo fueron la añorada primera en los años cincuenta y la segunda elogiada por Robert Thompson en los ochenta, es esencialmente

<sup>12</sup> Robert Thompson, *Television's Second Golden Age: from 'Hill Street Blues' to 'ER'*. (Nueva York, Continuum, 1996), p. 13-16.

un momento de esplendor para el género dramático. No es necesario realizar un repaso prolífico para comprobar cómo, de *Los Soprano* a *Dexter* (Showtime: 2006-2008) pasando por *Perdidos* o *24*, las series más destacadas de este periodo en función al éxito comercial obtenido, impacto crítico e influencia, pertenecen al macrogénero dramático en sus diversas variedades de policíaco, espionaje, médico o judicial. La importancia que han tenido los canales de cable como la principal fuerza innovadora, que exploraremos en el siguiente apartado, merece ser considerada aquí en relación al desequilibrio entre las fórmulas dramáticas y cómicas. Desde que en los años ochenta el cable comenzara su apuesta por la producción original, la presencia de comedias en sus parrillas ha sido habitual, particularmente en HBO. Sin embargo, muy pocos de estos programas han tenido un impacto significativo y sólo *Sex in the City* (Sexo en Nueva York, HBO: 1998-2004) ha sido un éxito de audiencia. Los procesos de renovación emprendidos por el cable han alejado a la comedia del tono amable y familiar que son característicos del género y la base de su continuada popularidad entre el público norteamericano.

La preeminencia de las fórmulas dramáticas por encima de las cómicas se ha visualizado de forma más clara en los procesos de hibridación. El éxito de *Ally McBeal* (Fox: 1997-2002), el primer drama a nivel estructural en ganar el Emmy como mejor comedia, demostró la viabilidad de fórmulas que, superando el problemático carácter de *dramedy*, insertaban los contenidos humorísticos en la estructura narrativa y la puesta en escena propias de los programas dramáticos, una senda que seguirían otros programas como *Mujeres desesperadas*, *Boston Legal* (ABC: 2004-) y *Ugly Betty* (Betty, ABC: 2006-)<sup>13</sup>. Las situaciones cómicas se ponen en estas series al servicio de tramas complejas y el desarrollo psicológico de los personajes. Por ejemplo, *Mujeres desesperadas* comienza con el suicidio de una de sus protagonistas y continúa con tragedias personales como abortos, asesinatos y cáncer, pero



*Dexter* (Showtime:  
2006-2008)

<sup>13</sup> Aunque los primeros programas dramáticos contaban con una duración de treinta minutos en parrilla (contando los anuncios), rápidamente se estableció su duración estándar en sesenta minutos. Por su parte, las comedias siempre han contado con treinta minutos de duración.

siempre como parte de una elaborada sátira sobre los hábitos de vida de las clases medias norteamericanas. También resulta llamativo que prácticamente todas las telecomedias que han obtenido relevancia en la última década han rechazado de plano la puesta en escena tri-cameral (es decir, con tres cámaras simultáneas y montaje desde la sala de realización) y la grabación en estudios tradicionales de las comedias de situación, adoptando fórmulas dramáticas (*Sexo en Nueva York*, *30 Rock* [Rockefeller Plaza, NBC: 2006-], *My Name is Earl* [Mi nombre es Earl, NBC: 2005-]), docudramáticas (*Curb Your Enthusiasm* [Larry David, HBO: 1999-]) o propias de la telerrealidad (*Arrested Development* [Fox: 2003-2006], *The Office* [NBC: 2005-]). Los datos de audiencia de las últimas temporadas no permiten llevarse a equívoco sobre la decadencia del género de la comedia y la manera en la que su lugar ha sido ocupado por la telerrealidad. Tradicionalmente, la comedia ha ocupado una relevante primacía por encima del drama a nivel de audiencia. En la considerada mejor temporada para el género en su historia, la 1987-1988, trece comedias se colocaron entre las veinte más vistas, por sólo tres programas dramáticos<sup>14</sup>. En la temporada 2007-2008, sólo dos comedias, *Two and Half Men* (Dos hombres y medio, CBS: 2003-) y *The Office* (NBC: 2005-), lograron colocarse entre los veinte programas más vistos, frente a los diez puestos ocupados por la telerrealidad (Hibberd, 2008)<sup>15</sup>. Sin embargo, la comedia televisiva no ha sido desplazada de manera significativa de los hábitos de consumo de los norteamericanos, sino que han sido sus novedades las que han fracasado a la hora de lograr relevancia y despertar el interés de los espectadores. En marzo de 2007, un estudio de la central de medios Magna Global destacó un dato significativo. Teniendo en cuenta las cifras hasta ese momento, en un hogar norteamericano se había pasado una media de 4,55 horas a la semana viendo comedias televisivas. En la temporada 1993/1994, esa media había sido de 3,98. Era el lugar de donde procedían las comedias lo que había cambiado radicalmente. Si en 1993/1994 en cada hogar



*30 Rock* (Rockefeller Plaza, NBC: 2006-)

se combinaba de manera casi equilibrada las novedades de las cadenas generalistas y las repeticiones en la sindicación y el cable, ahora las comedias de las cadenas generalistas sólo ocupaban una cuota del 10 por ciento<sup>16</sup>.

*Boston Legal* (ABC: 2004-)



<sup>14</sup> <http://tvbythenumbers.com/2008/05/31/we-look-back-at-the-top-tv-shows-of-1987/3984> (10-06-2008).

<sup>15</sup> James Hibberd, "For the Networks, Season Didn't Rate" (*The Hollywood Reporter*, 22 de mayo de 2008), edición digital disponible en: [http://www.hollywoodreporter.com/hr/content\\_display/television/news/e3i6e06ab-8971554c64624b9b5f980db683](http://www.hollywoodreporter.com/hr/content_display/television/news/e3i6e06ab-8971554c64624b9b5f980db683) (10-01-2009).

### El cable como puntal de la industria

La televisión por cable tuvo un desarrollo muy temprano en Estados Unidos como solución a los problemas de recepción de las cadenas tradicionales por onda hertziana que tenían comunidades aisladas o próximas a accidentes geográficos. Sin embargo, lo que en los años cincuenta era un actividad minoritaria, en los setenta se convirtió en un floreciente negocio con el que proporcionar a los espectadores una programación más diversificada de la que podían acceder a través de las tres *networks* tradicionales. Esta coyuntura fue aprovechada por emprendedores como Ted Turner para poner en marcha un atractivo canal de cable con deportes y clásicos del cine llamado TBS, que se distribuyó con rapidez por todo el país, o el canal de noticias CNN, cuyo impacto cultural no se visualizaría hasta la Guerra del Golfo en 1990. También fue éste el momento en el que el grupo mediático Time desarrolló su canal HBO (Home Box Office) como una oferta *premium*. Al contrario que el grueso de los canales de cable denominados básicos, un canal *premium* como HBO no contaba con publicidad y se financiaba a través de una apreciable cuota de abono mensual. Como contraprestación, el espectador abonado disfrutaba de estrenos cinematográficos recientes y grandes acontecimientos deportivos. En un mercado televisivo que no había experimentado cambios desde mediados de los cincuenta, la senda de la especialización marcada por la televisión por cable fue recibida con entusiasmo por unos espectadores que comenzaban a sentir desafección por el medio, sobre todo entre las clases medias urbanas y los jóvenes.

<sup>16</sup> Kevin Downey, "The Sitcom is not Dead. It Just Moved" (*Media Life Magazine*, 20 de marzo, 2007), edición digital disponible en: [http://www.medialifemagazine.com/artman/publish/printer\\_10906.asp](http://www.medialifemagazine.com/artman/publish/printer_10906.asp) (12-01-2009).



Sin embargo, los canales de cable se enfrentaban a sus propios retos desde el punto de vista de la programación. Para aquellos de modalidades básicas (financiados por publicidad y una cuota testimonial de algunos centavos de dólar por usuario suscrito), el gran problema era distinguirse de la competencia en un mercado fuertemente saturado por centenares de opciones. Para los canales de cable *premium* (HBO, pero también su competidora Showtime) el reto era ofrecer algo significativo al espectador que justificase la cuota de abono, ya que los grandes espectáculos deportivos eran excepcionales (y a menudo se insertaban en fórmulas de pago por visión) y los estrenos cinematográficos recientes estaban disponibles también en videoclubs. Para ambos tipos de canales, la herramienta más eficaz para lograr su objetivo era la producción de programación original, sobre todo de la modalidad que más impacto industrial y prestigio consigue: la ficción. Tras varios años apostando por los telefilmes y las series antológicas, HBO dio el salto a la ficción con personajes continuos con *Oz* (1997-2003), un drama de un género tan poco televisivo como el carcelario. El éxito popular con su segunda apuesta, *Los Soprano*, sirvió de estandarte para que los canales de cable básico siguieran su ejemplo esperando lograr parecida relevancia entre críticos y espectadores, multiplicando el número de series en producción. El celebrado eslogan de HBO «No es televisión, es HBO» iba a ser la guía para un nuevo modelo de programación en el que cada serie debía romper, de alguna forma, algún tipo de convencionalismo estilístico o temático, como las explícitas conversaciones de las treintañeras de *Sexo en Nueva York*, la familia polígama que protagoniza *Big Love* (2006-) o las gráficas escenas de sexo de las parejas en crisis de *Tell Me You Love Me* (Dime que me quieres, 2007-). Entre las cadenas que intentaron seguir la estela de HBO, FX fue especialmente afortunada en sus apuestas y su primera serie, *The Shield* (The Shield, al margen de la ley, FX: 2002-) logró el premio Emmy como mejor actor para su protagonista Michael Chiklis, un significativo reconocimiento por parte de la industria.

La televisión por cable redefinió el concepto de éxito y, por tanto, la longevidad de las series y su capacidad para influir en la producción posterior. Para las *networks* tradicionales, el éxito se mide principalmente por el número de espectadores que pueden atraer y, de manera complementaria, por el número de espectadores dentro de la codiciada -por los anunciantes- franja de edad entre los dieciocho y los cuarenta y nueve años. Para las *networks* de segunda generación como Fox y CW, el único interés es el grupo de edad al que pertenecen los espectadores, entre dieciocho y cuarenta y nueve años para Fox y entre doce y treinta y cuatro para CW<sup>17</sup>. Los canales de cable básico codician igualmente la demografía 18-49, pero para ellos existe otro factor relevante: la contribución de cada serie a su imagen de marca. La repercusión crítica, ya sea a través de cobertura en prensa o la obtención de premios, contribuye a diferenciar al canal de la competencia y atraer espectadores para una parrilla en su mayor parte formada por repeticiones (donde verdaderamente se encuentra su beneficio económico). Para el cable *premium* como HBO o Showtime, el concepto de éxito supone un cambio de eje radical, ya que su modelo industrial supone transformar el concepto de espectador en el de cliente. El concepto de marca sigue siendo importante, pero lo es más aún satisfacer a una audiencia cuyo nivel de exigencia es proporcional a su inversión económica en el canal.

El cable hizo con rapidez de la necesidad virtud. La competencia en el mercado del cable básico era mucho más fuerte para repartirse un número inferior de espectadores.

<sup>17</sup> CW es una cadena en propiedad conjunta del grupo Time Warner y CBS Corporation. En 2006 decidieron fusionar sus dos pequeñas cadenas WB y UPN, que habían comenzado a operar a mediados de los noventa y que acumulaban grandes pérdidas. La identidad corporativa de WB, dirigida al público adolescente, se trasladó a la nueva cadena.

La rebajada exigencia favoreció series con conceptos menos convencionales. Los presupuestos eran menores y por tanto las temporadas de las series eran más cortas, con doce a quince capítulos de media frente a los veintidós que son estándar para las *networks*. De esta manera, estas series podían ser más compactas narrativa y temáticamente, evitando los capítulos de relleno que lastran de manera casi inevitable a las series convencionales. El cable está protegido del control de la Comisión Federal de Comunicaciones y, por tanto, de sus elevadas multas por palabras malsonantes, sexo o violencia, por lo que las limitaciones a la creatividad también se reducían de manera considerable. La televisión por cable se convirtió así en el lugar para la experimentación y el riesgo creativo, abriendo caminos que después serían seguidos por las cadenas generalistas. Ésta sería su baza para atraer a autores televisivos consolidados como David Milch (*Deadwood*) o Steven Bochco (*Over There* [FX: 2005]).



*The Shield* (The Shield, al margen de la ley, FX: 2002-)

### En busca del autor televisivo

No puede haber obra de arte si no hay artista. Las formas artísticas tradicionales como la pintura y la literatura son realizadas por individuos sobre las que recae la completa responsabilidad del resultado final de sus esfuerzos creativos. Sin embargo, los medios audiovisuales parten de complejos entramados industriales y son fuertemente colectivos, por lo que es imposible centrar en una única persona esta responsabilidad. Pero eso no fue un impedimento para el desarrollo en Francia, a partir del ensayo de François Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français* en la revista *Cahiers du cinéma*, de una teoría de la autoría filmica basada, exclusivamente, en el mantenimiento de unos rasgos estilísticos. Evidentemente ésa era el única área en la que tenían un control creativo directores del Hollywood clásico admirados por los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma*, que desarrollaron sus carreras en una industria basada en el trabajo en cadena. Teóricos como Robert Stam han analizado estos postulados como parte de una rebelión juvenil de corte edípico contra la jerarquía del cine francés que, como alertó el propio André Bazin, propiciaba un culto exacerbado a la personalidad sin tener en cuenta las complejidades tecnológicas, históricas y sociológicas del cine<sup>18</sup>. Sin embargo, a pesar de todas sus limitaciones, la política de los autores fue un importante acicate para la paulatina consideración del cine como forma cultural legitimada y una de las partes centrales de lo que a partir de los setenta cristalizaría como los estudios fílmicos.

<sup>18</sup> Robert Stam, *Film Theory: An Introduction* (Malden, Wiley-Blackwell, 2000), pp- 83-91.

Por tanto, resulta lógico que desde los estudios televisivos existiera un impulso similar para desarrollar un concepto de autoría que se adecuara a las particularidades del medio, principalmente la limitada importancia hasta fechas muy recientes de los factores estilísticos y la dificultad de reducir a un único nombre la responsabilidad creativa de relatos que pueden tener cientos de horas de duración. El libro de 1983 de Horace Newcomb y Robert S. Alley *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*, formado por entrevistas y algunos ensayos críticos, inauguró los trabajos de autoría televisiva en Estados Unidos<sup>19</sup>. Para David Marc y Robert Thompson<sup>20</sup> el libro tuvo fundamentalmente dos virtudes: establecer firmemente la figura del productor como *auteur* de la televisión comercial en los Estados Unidos y, sobre todo, demostrar la pertinencia de la aplicación de las teorías del autor demostrando la forma en la que la individualidad de cada profesional se había trasladado al resultado final. Frente al cine, donde la figura del director es dominante, la televisión es el medio del escritor. Los productores principales de los programas, los denominados *showrunners*, son siempre guionistas que, conforme han demostrado su solvencia, han ido ganado créditos como productores para controlar otros aspectos creativos como la elección de actores y directores.

La principal novedad que ha vivido la industria televisiva en los últimos años en este aspecto ha sido el desarrollo de las series de autor por parte de HBO. En el modelo de televisión convencional, el creador de la serie no tiene por qué ocupar la mayor responsabilidad creativa en el desarrollo de la misma y, aunque eso ocurra, lo habitual es que sea durante sólo sus primeros años de emisión, pasando el testigo a otro guionista-productor destacado del programa tras abandonarlo para trabajar en nuevos proyectos. Las cosas se plantearon de una manera diferente en HBO. Como reconoció el ejecutivo Colin Callender, uno de los referentes que tomaron en consideración antes de explorar la producción de series con personajes continuos habían sido los trabajos para las televisiones públicas europeas de renombrados autores cinematográficos como Rainer Werner Fassbinder en el caso alemán (aunque podemos sumar otros como Roberto Rossellini en Italia, Lars Von Trier en Dinamarca o Ingmar Bergman en Suecia)<sup>21</sup>. Todas las series tenían una personalidad distintiva derivada del trabajo cinematográfico previo de sus directores/guionistas y el propósito de continuidad (la mayor parte de estos trabajos se pueden considerar miniseries) se subordinaba a la coherencia creativa. El modelo de televisión de autor de HBO buscaba reclutar profesionales con un prestigio ya establecido en el medio televisivo, no apostar por la incertidumbre de jóvenes promesas. El creador de la serie era siempre el productor principal y su fin estaba motivado por el deseo de éste de dedicarse a otros proyectos.

David Chase ya había ganado dos Emmy antes de *Los Soprano*, mientras que David Milch, de la mano de *Canción triste de Hill Street* y *NYPD Blue* (Policías de Nueva York, ABC: 1993-2005), era uno de los guionistas más prestigiosos de la televisión antes de ofrecer *Deadwood* a la cadena. Alan Ball acababa de ganar un Oscar por el guión de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) cuando creó *A dos metros bajo tierra* y David Simon se había labrado una reputada carrera como periodista y guionista de televisión (incluyendo dos

<sup>19</sup> Horace Newcomb y Robert S. Alley, *The Producers's Medium: Conversations with Creators of American TV* (Nueva York, Oxford University Press, 1983).

<sup>20</sup> David Marc y Robert J. Thompson, *Prime Time, Prime Movers* (Syracuse, Syracuse University Press, 1995), pp. 7-8.

<sup>21</sup> Colin Callender, antes de ser ejecutivo de HBO, se formó como uno de los principales productores independientes británicos de series y películas. Las declaraciones de Callender forman parte del documental *Hollywood: Le règne des séries*, producido en 2005 para el canal cultural germano-francés ARTE. Olivier Joyard de *Cabiers du cinéma* fue uno de sus co-directores.



*The Wire* (The Wire. Bajo escucha, 2002-2008)

premios Emmy por su trabajo en la miniserie de la cadena *The Corner* en 2000) antes de crear *The Wire* (The Wire. Bajo escucha, HBO: 2002-2008). Las tres primeras series fueron canceladas por deseo expreso de sus creadores a pesar de mantener su popularidad. Por su parte, *The Wire*, a pesar de sus marginales cifras de audiencia, concluyó con una quinta temporada para respetar el plan creativo original de Simon.

### La novela televisiva

En un amplio reportaje publicado en *The New York Times* en octubre de 1995, el crítico literario Charles McGrath comentó cómo cada vez dedicaba más tiempo a ver series de televisión dramáticas:

«Los programas de televisión que tengo en mente son las series dramáticas semanales de las cadenas generalistas. Estos programas han florecido de una manera que no lo habían hecho desde los primeros días del medio, y han crecido en profundidad y sofisticación hacia lo que puede pensarse como un nuevo género: llamémoslo la novela en la máxima audiencia»<sup>22</sup>.

McGrath dedicó parte de su texto a reflexionar sobre los procedimientos narrativos que había tomado de Charles Dickens y la novela victoriana el policíaco *Policías de Nueva York*, que en su primera temporada había logrado las cinco nominaciones posibles en la categoría de mejor guión en los Emmy. La comparación con la novela victoriana tenía mucho que ver con los mecanismos de explotación y la interacción entre la audiencia y los autores. Dickens publicó originalmente sus novelas en entregas semanales en revistas como *All the Year Round*. Los

<sup>22</sup> Charles McGrath, "The Triumph of the Prime-Time Novel", *The New York Times*, 22 de octubre, McGrath, 1995), p. 52.

Cuando se publicó el artículo, Charles McGrath era el editor del suplemento literario del periódico, *The Times Book Review*.

creadores de televisión contemporánea ofrecían su entrega semanal a través de la televisión. En ambos casos, la recepción de las entregas anteriores por parte de los lectores / espectadores iba a permitir modular aspectos creativos en las entregas posteriores. El resultado final eran obras autónomas (novelas, temporadas) que, como destacaba McGrath, sabían, como parte de la experiencia estética, explotar las esperas y los vacíos narrativos entre capítulo y capítulo y la tensión entre lo que se había revelado y lo que el lector / espectador intentaba adivinar.

Sin embargo, este modelo narrativo nunca fue especialmente valorado en un medio como la televisión en el que la fidelidad plena del espectador es prácticamente imposible de lograr. La utilización de personajes continuos facilitaba la identificación con el relato, pero demasiados elementos de dependencia narrativa eran un obstáculo para el espectador medio. El modelo narrativo predilecto por la ficción televisiva en su origen se configuró como fuertemente episódico y sin apenas aspectos de continuidad entre los diferentes capítulos. Se pueden tomar los capítulos de cualquier serie de las décadas de los cincuenta hasta entrados los ochenta, alterar completamente su orden y su comprensión seguirá siendo plena. Si aplicamos ese criterio a series contemporáneas como *Perdidos* o *24*, se puede comprobar cómo el modelo narrativo del drama televisivo ha experimentado un cambio radical. No podemos obviar la ironía de que la serialidad, que ahora permite a los creadores televisivos reclamar la herencia de Dickens, ha sido utilizada en televisión desde los orígenes por el género de ficción menos valorado, la *soap-opera*, en su cultivo de una audiencia mucho más limitada que la de la máxima audiencia, pero extraordinariamente fiel a sus programas favoritos. Seriales dirigidos a la máxima audiencia como *Dallas* en los ochenta demostraron la posibilidad de explotar esta fórmula para audiencias más amplias y *Canción triste de Hill Street*, su viabilidad dentro del drama adulto y de género.

En las últimas décadas, la serialidad en diferentes grados se ha convertido en una característica casi imprescindible de los dramas de calidad, hasta el punto de que, aunque notablemente exitosos a nivel de audiencia, ni la franquicia *CSI* ni *House*, fuertemente episódicas, han logrado un reconocimiento crítico apreciable. En la mayor parte de las series más destacadas de los últimos años (con relevantes excepciones como *Los Soprano*) se aprecia una clara primacía de la utilización de grandes tramas seriales armonizadas con otras episódicas, como en *Mujeres desesperadas* o *Anatomía de Grey*. Pero las aproximaciones más estimulantes a la serialidad televisiva han llegado a través del desarrollo de dos modelos narrativos distintivos. El primero de ellos se nutre de la fuente de la *soap-opera* y trabaja, dentro de los parámetros de la acción, la aventuras y el misterio, una fuerte interdependencia entre los capítulos de manera secuencial. Aunque un capítulo no se entiende sin su precedente, las tramas tienen una funcionalidad efímera y se desechan con rapidez, por lo que la capacidad del relato para renovarse permite la incorporación de nuevos espectadores en las sucesivas entregas. Cada temporada se configura como una entidad autónoma que incorpora la resolución de las principales tramas y que funciona de manera independiente.

*24*, la serie que inició la exploración plena de la serialidad a comienzos de la década, se convirtió en el principal exponente de este modelo,

*Grey's Anatomy*  
(Anatomía de Grey,  
ABC: 2005-)



que ha sido seguido por programas como *Prison Break* (Fox: 2005-) y *Damages* (Daños y perjuicios, FX: 2007-). Desde una perspectiva más realista dentro del género policíaco, también ha sido la base de *The Wire*. *Bajo escucha*. El otro modelo busca una aproximación más novelística y, siguiendo la estela de series de género como *Babylon 5* (Sindicación: 1994-1997; TNT: 1997-1998) y *The X-Files* (Expediente X, 2003-), busca la creación de complejas mitologías argumentales en las que la resolución de un gran misterio principal y otros menores es la base de la serie en su conjunto. La interdependencia entre los capítulos es menor, pero estas series se configuran como obras fuertemente cohesionadas que no son comprensibles si no se tiene conocimiento de las temporadas anteriores. Llevado al extremo debido al juego espacial y temporal que la caracteriza, ésta ha sido la fórmula explorada por *Perdidos*, que, si se le añade la multiplicación de tramas derivada de su amplia coralidad y su riqueza referencial, merece ser considerada la serie de televisión más sofisticada desde el punto de vista narrativo de la historia de la televisión.



*Damages* (Daños y  
perjuicios, FX: 2007-)

### El culto al artificio

En su artículo "The Triumph of the Prime-Time Novel" Charles McGrath incidió en el hecho de que la televisión contemporánea había logrado aprovechar las posibilidades de experimentación que parecían vedadas a otros productos de la industria cultural. La explotación en forma de episodios había sido uno de los talones de Aquiles de las series desde el fin de la antología dramática, ya que la necesidad de rellenar tantas horas de relato había conducido hacia la redundancia y la sobrexplotación de fórmulas. Pero ahora la televisión había hecho de la necesidad virtud. Frente a la restrictiva unicidad del cine y las obras teatrales, la fragmentación televisiva toleraba un elevado grado de experimentación. Analizada esta idea desde la perspectiva actual, no podemos sino acreditar la agudeza de la observación de McGrath. La fuerza de la tradición ha otorgado estabilidad a la narración televisiva, pero la posibilidad de la experimentación le ha permitido encontrar nuevas fórmulas narrativas con rapidez y hacer evolucionar al relato televisivo de una manera fulgurante en las dos últimas décadas. El mayor exponente de ello ha sido la proliferación de los capítulos y series de concepto, lo que se puede denominar, tomando el término publicitario, como *Gimmick TV*. El *gimmick* es un truco o recurso especial con el que resaltar o diferenciar un producto de su competencia, u ofrecer algo novedoso y excitante al cliente. Siguiendo ese planteamiento, la *Gimmick TV* pone la historia al servicio de la exploración de fórmulas narrativas o estilísticas vanguardistas caracterizadas por el riesgo, la novedad o la provocación. Aunque en la mayor parte de los casos se pueden considerar como meros ejercicios de estilo, en otras ocasiones su intención es explorar los límites de la expresión televisiva revelando sus convencionalismos. El *gimmick* se inserta en una de las grandes contradicciones de las narrativas fragmentadas como la televisión: el confort que supone encontrar lo familiar dentro del relato frente a la monotonía por la repetición. Los capítulos de concepto permiten romper esta monotonía con la seguridad de que todo volverá a lo establecido en el capítulo siguiente.



Los primeros capítulos de concepto comenzaron a aparecer en series de los años ochenta como *Hospital* o *Luz de luna*. El último capítulo de la primera dejó al espectador con la impresión de que toda la serie había sido la fantasía de un niño autista. La segunda realizó, entre otros, una anacrónica adaptación de *La fierecilla domada* de Shakespeare, "Atomic Shakespeare", y un elaborado pastiche del cine negro, "La secuencia del sueño llama dos veces". Ya en la década de los noventa, *Expediente X* se caracterizó por el uso frecuente de capítulos de concepto que utilizaban la focalización múltiple ("Bad Blood") o la hibridación con la telerrealidad ("X-Cops"). En los últimos años los capítulos de concepto se han generalizado de manera extraordinaria, hasta el punto de que muy pocas series de prestigio han renunciado a ellos. En una de sus modalidades más arriesgadas, tanto *ER* (Urgencias, NBC: 1994-) ("Ambush") como *El ala oeste de la Casa Blanca* ("The Debate") realizaron sendos capítulos emitidos en directo. Los planteamientos oníricos y surrealistas fueron utilizados tanto por *Los Soprano* ("Isabella", "The Test Dream") como por *Buffy, cazavampiros* ("Restless"). Ésta última también contó con un capítulo musical ("Once More, with Feeling"), algo por lo que han apostado series tan diversas como *Xena: Warrior Princess* (Xena, la princesa guerra, Sindicación: 1995-2001) ("The Bitter Suite") y la comedia *Scrubs* (NBC: 2001-2008, ABC: 2008-) ("My Musical"). Una de los cuestionamientos más radicales de los convencionalismos temporales fue el capítulo de *Seinfeld* "The Betrayal", que, inspirándose en una obra de Harold Pinter, hacía uso de la cronología inversa, una técnica también utilizada por *Urgencias* ("Hindsight"). El destacado capítulo de *House* titulado "Three Stories" era un elaborado juego narrativo que revelaba los artificios del relato a través de un narrador no fidedigno.

La generalización de los capítulos de concepto ha venido acompañada por un salto cualitativo, las series de concepto, en las que el artificio narrativo es la base del programa en su conjunto. Los policíacos *Without a Trace* (Sin rastro, CBS: 2002-) y *Cold Case* (Caso abierto, CBS: 2003-) han renovado el género con la utilización del desorden temporal y la focalización variable, a lo que *Boomtown* (Metrópolis, NBC: 2002-2003) añadió un uso más arriesgado de la focalización múltiple que añadía complejidad al relato. En un experimento narrativo si cabe más arriesgado, *24* se estructura como una narrativa en tiempo real, con cada capítulo dedicado a una hora en la vida de los personajes y un día por cada temporada. Aunque en los primeros momentos se dudó de su viabilidad, finalmente la serie ha logrado una sorprendente longevidad escalando las crisis y los peligros a los que se enfrentan los personajes en cada temporada. Aunque un experimento fracasado, también merece ser resaltado el esfuerzo realizado por *Day Break* (Atrapado en el tiempo, ABC: 2006) por utilizar como base narrativa el bucle temporal, lo que lleva a su protagonista a revivir el mismo día en cada nuevo capítulo. La rápida obsolescencia de estos planteamientos es su principal debilidad en un medio que busca idealmente, como base económica, mantener las narrativas hasta el infinito. Algunos planteamientos como los de *24* se han mostrado flexibles a la continuidad; en cambio otros, como la fuga de la cárcel de la primera temporada de *Prison Break*, eran tan restrictivos que debieron ser alterados ya en la segunda temporada.

### Personajes fascinantes

Las expectativas que el público ha tenido respecto a los protagonistas de las series de televisión han ido cambiando. En las primeras décadas los protagonistas encarnaban los ideales del pueblo americano. Las fórmulas de realismo social que se cultivaron en la década de los ochenta y noventa convirtieron a los protagonistas en un reflejo de lo que, con todas sus contradicciones, podía ser un ciudadano medio. Pero en el momento actual, buena parte de los protagonistas más representativos de la televisión no buscan la admiración del espectador ni su identificación, sino la fascinación ante comportamientos amorales o

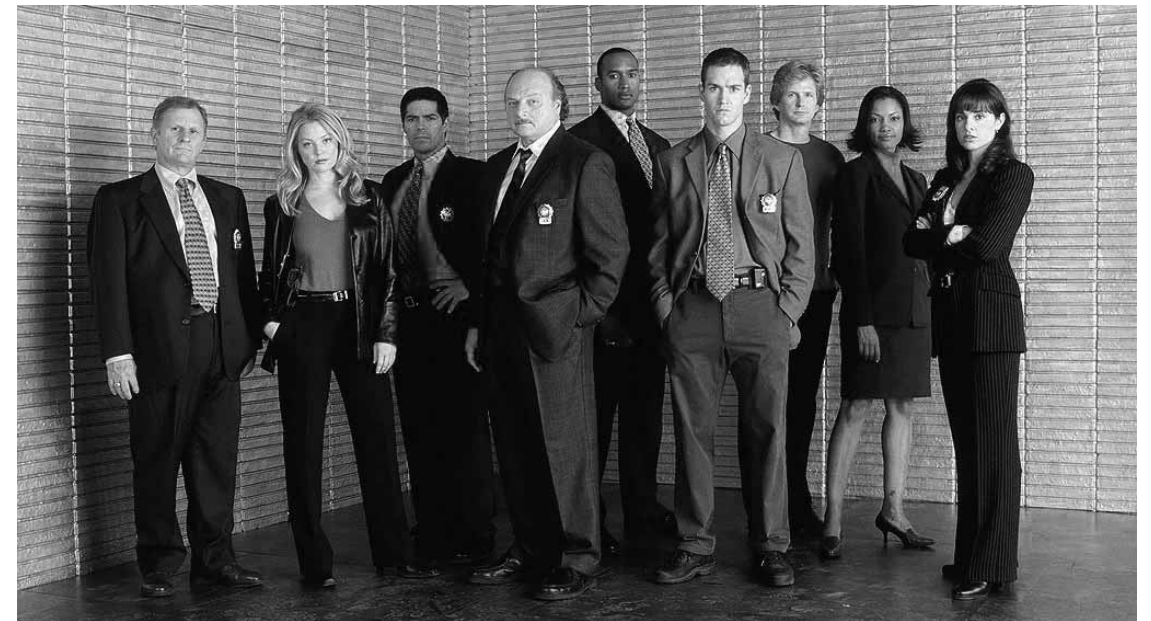
malvados. Un repaso a algunas de las series más significativas de las décadas de los cincuenta y sesenta como *Dragnet* (Redada, NBC: 1951-1959), *Perry Mason* (CBS: 1957-1966) y *The Untouchables* (Los intocables, ABC: 1959-1963) nos muestra a unos protagonistas planos psicológicamente e impolutos moralmente. Los personajes más susceptibles de atraer nuestra atención por su complejidad eran los denominados actores invitados, los personajes anecdóticos en los que se centraba la trama episódica del capítulo, a veces villanos y en otras ocasiones víctimas de las circunstancias cuyos caminos se cruzaban con los de los rectos protagonistas. Con la liberación que suponía esta estancia efímera en el relato, los guionistas podían depositar en ellos sus mejores herramientas de caracterización. Esta representación del mundo tal y como debiera ser, fue justificada por uno de los grandes creadores televisivos del momento Quinn Martin, que alteró la caracterización del protagonista de su serie *The F.B.I.* (El F.B.I., ABC: 1965-1974) tras la reacción de los espectadores:

«Realmente pensé que el consenso del correo era que la gente se ponía tensa con que el tipo del FBI tuviera la misma clase de problemas que ellos tenían... la gente quiere relacionarse con el FBI como un super-protector y emocionarse con el actor invitado»<sup>23</sup>.

Pero en las décadas siguientes los protagonistas se llenaron de complejidades psicológicas que buscaban una identificación más directa con las experiencias cotidianas de los espectadores. Por citar dos ejemplos de la segunda edad dorada, el Capitán Furillo (Daniel J. Travanti) de *Canción triste de Hill Street* era un divorciado que a duras penas lograba controlar su comisaría, y los profesionales acomodados de *Thirtysomething* (Treinta y tantos, ABC: 1987-1991) estaban acuciados por angustias vitales y sentimentales.

Pero esta tendencia se radicalizó en poco tiempo. Ya en 1993, los primeros minutos del capítulo piloto de *Policías de Nueva York* mostraron a su protagonista Andy Sipowicz

*NYPD Blue* (Policías de Nueva York, ABC: 1993-2005)



<sup>23</sup> Horace Newcomb y Robert S. Alley, *The Producers's Medium: Conversations with Creators of American TV* (Nueva York, Oxford University Press, 1983), p. 54.

(Dennis Franz) como un mal policía, alcohólico, misógino y racista. En HBO se apostó por un planteamiento si cabe más extremo. La reacción del presidente de la cadena Chris Albretch cuando el guionista Tom Fontana incidió en la idea de que los protagonistas de la serie carcelaria *Oz* iban a ser criminales fue elocuente: «No me importa que no caigan bien mientras sean interesantes»<sup>24</sup>. La búsqueda de la identificación daba paso a la fascinación por personajes violentos al margen de las normas establecidas, con estilos de vida que podían ser despreciados a la vez que secretamente envidiados por unos espectadores con vidas anónimas y normalizadas. Este nuevo tipo de protagonista se ha ajustado a dos procesos, de alguna manera, inversos. Por un lado, siguiendo la estela de Andy Sipowicz en *Policías de Nueva York*, los protagonistas se han ido ajustando a la caracterización moral y psicológica de los villanos, en un proceso de cuestionamiento y deslegitimación de los roles de poder. Esto ha sido más patente con los protagonistas que encarnan figuras de autoridad o las fuerzas del orden. En los minutos finales del piloto de *The Shield, al margen de la ley*, el policía corrupto Vic Mackey (Michael Chiklis) pega un tiro en la cabeza a un compañero honrado que estaba reuniendo pruebas en su contra. En la serie *24*, Jack Bauer (Kiefer Sutherland), un agente anti-terrorista federal, se configura con rapidez como un héroe trágico que asesina a sangre fría a antagonistas y a sus propios colaboradores, organiza un motín en una cárcel, tortura a sospechosos y participa en atentados terroristas. Y en *Rescue Me* (Rescue Me: Equipo de rescate, FX: 2004-), Tommy Gavin (Denis Leary) es un bombero de Nueva York que sobrevivió a las Torres Gemelas para caer en una espiral de drogadicción y alcoholismo que incluye obligar a su ex-mujer a mantener relaciones sexuales con él y vender al hijo recién nacido de su difunto hermano a una de sus antiguas amantes.

El otro proceso ha supuesto convertir en protagonistas de series a personajes que, tradicionalmente, se hubieran configurado como los villanos, de manera que las historias pasan a desarrollarse en ambientes del submundo criminal, que son así normalizados. El caso más significativo es, sin duda, el de la serie *Los Soprano*, que presenta a su protagonista Tony (James Gandolfini) como un atribulado padre de familia a la vez que jefe de una banda mafiosa de Nueva Jersey. *The Black Donnellys* (Los hermanos Donnelly, NBC: 2007) rejuenece y traslada a la mafia irlandesa este concepto para ocuparse de las desventuras de cuatro hermanos ligados al mundo criminal de la Cocina del Infierno de Nueva York. En un corto periodo, se produjeron tres series de vida efímera sobre bandas de ladrones profesionales, *Thief* (Ladrón, FX: 2006), *Heist* (NBC: 2006) y *Smith* (CBC:

*The Sopranos* (Los Soprano, HBO: 1999-2007)



<sup>24</sup> Augustus Hill, «Oz» - *Behind These Walls. The Journal of Augustus Hill* (New York, Harper Collins, 2002), p. 190.

2006), mientras que *The Riches* (FX: 2007-) se ocupa de una banda de estafadores que se hace pasar por una familia en un barrio acomodado. Quizás el caso más extremo sea *Dexter*, protagonizada por un asesino en serie de la ciudad de Miami, Dexter Morgan (Michael C. Hall), que por el día es un eficaz criminólogo y por las noches da rienda suelta a sus instintos asesinos descuartizando a criminales que han escapado del peso de la justicia. *Brotherhood* (Showtime: 2006-) muestra una fusión de los dos modelos de personajes centrales ambiguos: uno de los dos hermanos protagonistas es un político local corrupto, mientras que el otro es el líder de una banda mafiosa.



*The West Wing* (El ala oeste de la Casa Blanca, NBC: 1999-2006)

### La era del miedo

Los atentados terroristas que sacudieron los Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001 han tenido un profundo impacto en la cultura popular norteamericana a través de los múltiples cómics, películas y, más recientemente, obras literarias que reflejaron lo que sin lugar a dudas fue el acontecimiento histórico más mediático hasta la fecha. El drama televisivo respondió a los atentados terroristas de una manera inmediata beneficiada por unos mecanismos de producción cortos desde el punto de vista temporal y altamente flexibles. El 3 de octubre de 2001, poco más de veinte días después de los atentados, se emitió el capítulo del drama político *El ala oeste de la Casa Blanca* titulado «Isaac & Ishmael», una suerte de respuesta intelectual y didáctica al terrorismo en la que los protagonistas de la serie debaten esa cuestión después de que una amenaza no confirmada haya cerrado la Casa Blanca. La respuesta emocional más inmediata llegó dos semanas después a través del especial en tres partes que le dedicó *Third Watch* (Turno de guardia, NBC: 1999-2005), un policíaco desarrollado en Nueva York. El hecho de contar con bomberos y otro tipo de personal de emergencia entre sus personajes regulares, hacía que fuera imposible que la serie obviara lo que acababa de acontecer. Junto con un documental que recogía los testimonios de policías y bomberos asesores del programa, *Turno de guardia* dedicó dos capítulos a los atentados, uno que mostraba el día anterior a la tragedia y otro que reflejaba el trauma inmediato

que ocasionó en la ciudad de Nueva York. Estos dos especiales sirvieron de modelo para el tratamiento dual del que sería objeto el 11 de septiembre. Por un lado, a través de las referencias metafóricas ligadas a la idea de trauma, peligro y paranoia, y por otro como un acontecimiento histórico imposible de ignorar.

El trauma del 11 de septiembre afectó de manera especial a los géneros del policíaco y el espionaje. La amenaza terrorista había sido tradicionalmente uno de sus temas predilectos, pero el hecho de que se hubiera materializado de una manera tan brutal en el propio suelo norteamericano, ante el descrédito de las fuerzas de seguridad e inteligencia, planteó una redefinición de su tratamiento para ofrecerlo en un marco liberado de clichés y maniqueísmos forzados. *CSI: NY* (CSI: Nueva York, CBS: 2004-) convirtió a su protagonista en un introspectivo viudo que perdió a su mujer en el World Trade Center y que, desde entonces, aparece paralizado emocionalmente. Sin embargo, la serie de televisión que con más complejidad ha tratado el tema del terrorismo ha sido *24*, que con rapidez reaccionó al 11-S transformando su planteamiento inicial de *thriller* político post-Guerra Fría para incorporar como tema dominante las amenazas terroristas en suelo norteamericano, en cada temporada con mayor efecto mortífero y más exitosas (en la segunda temporada una bomba nuclear era detonada en el desierto, la sexta comenzaba con una explotando en un suburbio de Los Ángeles). Sin embargo, la representación de la lucha contra el terrorismo ajustada a los idearios de la derecha norteamericana, se cubría inmediatamente de matices como parte de una ideología esquizofrénica complacida en explotar todo tipo de teorías de la conspiración. Como ejemplo, el responsable último de la amenaza de la quinta temporada de la serie resultaba ser el presidente republicano de los Estados Unidos, Charles Logan (Gregory Itzin), cuyo fin era justificar una guerra con la que garantizar el suministro de petróleo.

El género fantástico, revitalizado en los últimos años, ha incorporado el 11-S a través de metáforas sobre la destrucción inesperada e inevitable. La aniquilación de una civilización humana por parte de una raza de robots que pueden tener apariencia humana es el punto de partida de *Battlestar Galactica* (Galáctica: Estrella de combate, Sci-Fi Chanel: 2003-), que se expandió para tratar desde la perspectiva de la ciencia ficción el trauma por la pérdida, la inseguridad, la subordinación del poder político democrático a los intereses militares, la tortura y, en un capítulo de su tercera temporada que alcanzó un gran eco en la prensa norteamericana, el terrorismo suicida. En la primera temporada de *Heroes* (Héroes, NBC: 2006-) los protagonistas, dotados de poderes extraordinarios se enfrentan a la destrucción de Nueva York por una explosión nuclear, y en la segunda la amenaza es un virus que se extiende a nivel global. En *Perdidos*, que comienza con un accidente de avión, la supervivencia del mundo depende de la introducción de unos números en un rudimentario ordenador. Los protagonistas de *Jericho* (CBS: 2006-) se encuentran aislados en una comunidad rural tras la destrucción de las grandes ciudades, que deja tras de sí hongos nucleares. Y la serie *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* (Fox: 2008-) rehace el planteamiento de la franquicia cinematográfica iniciada por *Terminator* (1984, James Cameron), en el que una mujer debe evitar que en el futuro los robots aniquilen a la Humanidad, con un salto en el tiempo que lleva a sus protagonistas desde 1998 a 2007. En el segundo capítulo de la serie, una banda de delincuentes explica a Sarah Connor lo que ocurrió el 11 de septiembre de 2001, que adquiere así un eco apocalíptico:

«No importa lo que Kyle Reese me contó, o lo que hicieron otros que regresaron. No me puedo imaginar tres mil millones de muertos. Puedo imaginar aviones estrellándose contra edificios. Y puedo imaginar el fuego. Si lo hubiera presenciado, si hubiera estado aquí, estoy segura de que hubiese pensado que el fin estaba cerca. Estoy segura de que hubiera pensado: “Hemos fracasado” (“Gnothi Seauton”)



### El otro, a escena

La televisión del mínimo común denominador tuvo un inevitable efecto secundario durante varias décadas: la ausencia de representaciones de grupos étnicos minoritarios y estilos de vida alternativos a los dominantes. La necesidad de llegar a audiencias amplias ha provocado que la televisión nunca haya intentado realizar una representación integradora de la sociedad norteamericana y que, por tanto, grupos enteros se hayan visto privados de verse reflejados en la pequeña pantalla. Aunque de manera gradual, esto ha ido llegando a su fin con la fragmentación de las audiencias y el desarrollo de lo que se ha venido a denominar *narrowcasting*, la emisión para grupos concretos. Uno de los exponentes más llamativos ha sido la producción de series dirigidas al mercado homosexual. El canal de cable *premium* Showtime, en plena crisis respecto a su modelo de producción de series original, optó por adaptar la serie británica *Queer as Folk* (2000-2005) para el mercado norteamericano, trasladando a sus protagonistas desde el Manchester original hasta la ciudad de Pittsburgh. La serie mostró las vidas de un grupo de hombres homosexuales jóvenes y urbanos cuyas existencias se mostraban escasamente diferentes de la de un grupo de amigos heterosexuales de parecidas condiciones socio-económicas. Sin restricciones en cuanto al contenido, *Queer as Folk* era generosa en cuanto a escenas de sexo explícito, pero tampoco renunciaba a ser políticamente reivindicativa. Su retrato difería notablemente de la representación de la homosexualidad que se hacía en otras series de las *networks*, en donde los personajes *gays* aparecían en un lugar confortable para la audiencia generalista y se ajustaban al arquetipo del hombre joven amable e inteligente pero asexualizado. La buena acogida de *Queer as Folk* estimuló el desarrollo de un equivalente femenino, *The L Word* (L, Showtime: 2004-), sobre la vida de un grupo de amigas lesbianas de Los Ángeles.

La comunidad afroamericana ha realizado escasos progresos en las últimas décadas y en el momento actual sólo existe una única serie exclusivamente centrada en ella, la comedia *Everybody Hates Chris* (Todo el mundo odia a Chris, UPN: 2005-2006, CW: 2006-). El modelo

*Heroes* (Héroes, NBC: 2006-)



*Lost* (Perdidos, BC: 2004-)

de series étnicas ha sido sustituido ahora por repartos multiculturales y globalizados en el que se pueden combinar diversas nacionalidades. En *Perdidos* han tenido cabida las experiencias de un matrimonio acomodado de Corea del Sur, un antiguo soldado de Iraq y un señor de la guerra africano convertido en sacerdote, además de una policía y un ganador de la lotería hispanos y un constructor afroamericano. En *Perdidos* también se ha manifestado un interés por la representación de realidades sociales tradicionalmente ignoradas por la ficción televisiva. Uno de sus protagonistas, John Locke (Terry O'Quinn), era parálítico antes de llegar a la isla donde se desarrolla la serie y, en diversos *flash-backs*, se muestra su problemática existencia previa. La discapacidad ha dejado de ser un tabú. La serie *Friday Night Lights* (NBC: 2006-) comienza con el accidente que deja paralizado a uno de sus protagonistas, la promesa del fútbol americano Jason Street (Scott Porter), que después rehace su vida como asistente del entrenador de su instituto. Y también las enfermedades mentales han ganado visibilidad. Las series protagonizadas por terapeutas, como *State of Mind* (Dime que me quieres, Lifetime: 2007) e *In Treatment* (HBO: 2008-), se han hecho habituales, mientras que en *Eli Stone* (ABC: 2008-), el protagonista es un abogado que comienza a ver visiones que se achacan a los problemas mentales y físicos derivados de un aneurisma recién diagnosticado.

### No es televisión, es Internet y DVD

Las nuevas tecnologías han alterado de manera radical la forma de consumir televisión e, indirectamente, algunos hábitos establecidos a la hora de producirla. Ciertamente que estos cambios no se realizan con la rapidez con la que a veces se publicitan y de momento sólo llegan a los perfiles de públicos más tendentes al uso de la tecnología, pero aún así han beneficiado a

las series más minoritarias y arriesgadas. Particularmente el DVD ha alterado algunos de los fundamentos económicos del mercado de la ficción televisiva, que hasta ahora había logrado sus mayores beneficios a través de la sindicación, la venta a las emisoras locales para su redifusión. El temor a herir al mercado de la sindicación fue el principal impedimento para la comercialización de series en VHS y explica la timidez con la que éstas se incorporaron al DVD. Sin embargo, como demostraron respectivamente *24* y *Firefly* (Fox: 2002), la venta en DVD era una lucrativa manera de rentabilizar series con un éxito de audiencia restringido que nunca iba a lograr éxito en la sindicación o que, directamente, habían sido canceladas de manera temprana. Muy rápidamente, decenas de series minoritarias, algunas fracasadas, otras exitosas dentro de los confines del cable, fueron editadas en DVD, ofreciendo un jugoso incentivo económico a las productoras que optaban por apuestas más arriesgadas.

El DVD ha favorecido especialmente a las series dramáticas con planteamientos seriales, un producto que por sus características nunca lograría cifras relevantes en su distribución en la sindicación y que, sin embargo, funciona especialmente bien a través del consumo personalizado, sin tener que esperar semanas para un nuevo capítulo ni pausas publicitarias. Y sobre todo, permite un disfrute ajustado a las necesidades del espectador. En un proceso global para todo el medio, segmentos poblacionales como los jóvenes, han dejado de consumir el indiferenciado flujo televisivo para pasar a ver únicamente programas que han captado su interés. En un proceso gradual, la televisión ha dejado de tener como única venta de exhibición al televisor, y ha pasado a consumirse en ordenadores, teléfonos móviles y dispositivos portátiles como el iPod. En un primer momento, estas ventanas alternativas se convirtieron en mecanismos de promoción, pero en la actualidad están en fase de reciclarse

como nuevo mercado de explotación. Ésa fue la clave de la reciente huelga auspiciada por el Gremio de Guionistas entre noviembre de 2007 y febrero de 2008, que buscó la rentabilidad económica para sus miembros de lo que ya es una auténtica ventana de exhibición para contenidos completamente originales (las series para Internet), los productos subsidiarios (los llamados *webisodes*, capítulos de corta duración producidos para Internet) y las repeticiones de las propias series<sup>25</sup>.

Estas comunidades de espectadores en Internet, por otro lado, no suponen sino una evolución cualitativa de las antiguas comunidades de espectadores reunidos en torno a series de culto como *Star Trek*, un fenómeno estudiado de manera extensa por investigadores de los llamados *fandom studies* como Henry Jenkins<sup>26</sup>. La diferencia ahora es su mayor proliferación, su marcado carácter transnacional y su mayor capacidad organizativa. Las comunidades entorno a *Firefly* lograron que, tras la exitosa distribución de la serie en DVD, se produjera una adaptación cinematográfica, *Serenity* (2005, Joss Whedon). También que la CBS aceptara emitir una segunda temporada del drama post-apocalíptico *Jericho*. Pero la importancia de las comunidades de Internet debe ser relativizada, ya que no responden a los intereses del público en general. *Serenity* no logró éxito comercial en su estreno y el regreso de *Jericho* fue efímero. En su lugar, las comunidades en Internet se han convertido en un mecanismo para comprobar la reacción inmediata de los espectadores más fieles a la evolución de la serie y, utilizando los vínculos emocionales entre los espectadores y sus programas favoritos, usarlos como agentes promocionales. Para favorecer la creación de comunidades y la presencia de las series en Internet, las productoras ofrecen a los espectadores / internautas servicios de valor añadido que complementan su experiencia de ver el programa, como páginas web que reflejan el universo de la serie, comentarios de episodios, entrevistas, tonos para móviles, salvapantallas y un largo etcétera. Series como *Perdidos*, favorecidas por una amplia mitología, se han configurado así como auténticas experiencias multimedia en la que el programa como tal es sólo el comienzo.

Una revisión de la situación actual de la ficción televisiva en Estados Unidos dibuja un panorama que permite ser moderadamente optimista respecto al mantenimiento de la calidad actual. El éxito crítico logrado por la serie de época *Mad Men* (AMC: 2007-) se materializó en una victoria histórica en la categoría de mejor drama en los premios Emmy, el reconocimiento definitivo de la industria de la televisión. Ese triunfo, unido al de otras series de cable básico como *Daños y prejuicios* (mejor actriz y actor secundario) y *Breaking Bad* (mejor actor), consolidaron a esta tercera vía que permite la innovación y el riesgo dentro de un tipo de televisión que sigue siendo eminentemente comercial. La televisión *premium* vive un buen momento de la mano del renacimiento creativo de HBO, la consolidación del modelo de Showtime y el debut de Starz en la producción de ficción original con *Crash* (2008-), basada en la película ganadora de tres Oscars. Sin embargo, la situación en la televisión en abierto no se presenta tan halagüeña, con las nuevas apuestas centradas en géneros tradicionales como el policíaco y el médico, con limitadas posibilidades de renovación. La crisis económica, que afecta de manera grave a los Estados Unidos, está potenciando la producción de géneros más baratos como la telerrealidad y el entretenimiento. En un ejemplo llamativo, la NBC va a dejar en la temporada 2009-2010 la



*Mad Men* (AMC: 2007-)

franja de las diez de la noche, la tradicional del drama adulto, para una reformulación del *late-night* del cómico Jay Leno. Pero, en general, el carácter inevitablemente cíclico de la televisión ha permitido sustituir los programas relevantes que han finalizado su emisión, como *Los Soprano*, *The Shield*, *al margen de la ley* y *The Wire*. *Bajo escucha*, por nuevas apuestas que las han tomado como modelo para experimentar nuevos caminos expresivos y temáticos en el medio.

**ABSTRACT.** For the past ten years, American television has enjoyed what can be called 'a new golden age'. In this paper we will evaluate the process of the critical legitimization of television from the first golden age to the current trend of academic study. Afterwards, we will analyze the economic, institutional, narrative, cultural and technological factors which help to explain the quality and variety of contemporary American fictional television. ☺

**Keywords:** American television, television fiction, TV criticism, relationship between cinema and television, cable TV, narrative and television, 9/11 terrorist attacks, new technologies and television.

**Palabras clave:** televisión norteamericana, ficción televisiva, crítica televisiva, relaciones cine y televisión, televisión por cable, narrativa y televisión, atentados del 11 de septiembre, nuevas tecnologías y televisión.

<sup>25</sup> Véase como introducción a esta cuestión el artículo de Michael Cieply, "Both Sides in Writers' Strike See New-Media Future at Stake", *The New York Times*, 7 de diciembre de 2007, [www.nytimes.com/2007/12/01/business/media/01strike.html](http://www.nytimes.com/2007/12/01/business/media/01strike.html) (12-01-2009). Los acuerdos finales entre el Gremio de Escritores (WGA) y la Motion Pictures Association of America se encuentra en esta dirección: [http://www.wga.org/subpage\\_member.aspx?id=2772](http://www.wga.org/subpage_member.aspx?id=2772) (12-06-2008).

<sup>26</sup> Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* (Londres, Routledge, 1992).