

HERIDAS INFINITAS: ESTRUCTURA NARRATIVA Y DINÁMICAS SERIALES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA

MANUEL GARIN

A efectos de tiempo y profundidad analítica, es mucho más fácil escribir sobre series desde la unidad, elaborando discurso sobre un momento aislado, que hacerlo desde la serialidad, comparando diversos puntos en sus repeticiones y diferencias. Nuestra forma de analizar series de televisión delata si somos capaces —si nos tomamos el trabajo— de investigarlas *serialmente* o no (Logan, 2015). Como recordaba Fassbinder al referirse a sus dos guiones sobre la novela *Berlin Alexanderplatz* (serie y película), no es lo mismo narrar algo en tres horas que en quince (2002: 45). Que el cineasta alemán defendiera la necesidad de contratar a actores distintos para encarnar al protagonista de la versión cinematográfica (*short form*) y de la televisiva (*long form*) demuestra que la forma serial va mucho más allá de la mera duración, condicionando todos los ámbitos del relato, y que por tanto determina o debería de determinar cualquier metodología que aspire a estudiarla. Bajo ese prisma, 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 (García, 2016: 63). El gesto de Tony acercándose a picar algo de la nevera en *Los Soprano* (*The Sopranos*, David Chase, HBO: 1999-2007) pasa de ser lúdico a nostálgico y finalmente trágico porque es serialidad.

Pero la interpretación es solo una de las muchas variables de las series que casi nunca se analizan estructuralmente. Por obvio que parezca, el objetivo al tratar con formas seriales debería de ser comparar siempre varias partes (escenas, gestos, diálogos) a la vez, explorando cualquier aspecto que nos interese pero siempre en su concatenación. Algo que, como señalan Veronica Innocenti y Guglielmo Pescatore (2008: 8-22), 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: «Todos los comentarios so-

bre la “técnica” del relato se basan en una simple observación: en toda obra existe una tendencia a la repetición, ya concierna a la acción, a los personajes o bien a los detalles de la descripción» (1996: 65). Dicho de otro modo, la serialidad de *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-2013) no está solo en la transformación shakesperiana de Heisenberg, sino también, de forma más serial si cabe, en las pequeñas rutinas quijotescas que comparten Walter y Jesse (una de las grandes parejas cómico-fáusticas de todos los tiempos). Los bucles más redundantes deberían analizarse con igual atención que los grandes giros, pues es en la combinación de ambos donde surge la serialidad: «Es crucial darse cuenta de que mucho de lo que suele criticarse sobre la televisión –su naturaleza repetitiva y predecible– es en realidad parte intrínseca de su estética» (Gregory, 2000: 6)¹.

Aun así, gran parte de lo que se publica sobre series de televisión –sobre todo en medios generalistas– ignora o desdeña su naturaleza serial, cobijándose en aspectos temáticos (el *qué*) heredados de la crítica de cine, en lugar de acometer un verdadero análisis estructural (el *cómo* a través del *quién*) que tenga siempre presentes diversas partes del todo para relacionarlas entre y contra sí mismas: «No podrá ser una ciencia de los contenidos, sino una ciencia de las condiciones del contenido, es decir de las formas: lo que habrá de interesarle serán las variaciones de sentidos engendradas y, si puede decirse, *engendrables* por las obras [...] No se clasificará el conjunto de los sentidos posibles como un orden inmóvil, sino como los rastros de una inmensa disposición operante» (Barthes, 1972: 59). Esa engendrabilidad y esa operatividad condicionan todos los aspectos de producción de una serie desde el piloto hasta los distintos finales, temporada a temporada. Por eso, del mismo modo que los médicos honran el juramento hipocrático, quienes escribimos sobre ficción televisiva deberíamos comprometernos a respetar en la medida de lo posible su disposición seriada, comparando el máximo número de eslabones al analizar la colum-

LA FORMA SERIAL VA MUCHO MÁS ALLÁ DE LA MERA DURACIÓN, CONDICIONANDO TODOS LOS ÁMBITOS DEL RELATO, Y POR TANTO DETERMINA CUALQUIER METODOLOGÍA QUE ASPIRE A ESTUDIARLA

na vertebral de cualquier serie. Habrá vértebras idénticamente permutables, como los episodios de *Los Simpson* (The Simpsons, Matt Groening, FOX: 1989-), y otras asimétricas e imposibles de desordenar, como los de *The Wire: Bajo escucha* (The Wire, David Simon, HBO, 2002-2008), pero el hecho de que sean series y no monográficos, *long* en lugar de *short forms*, debería ser el punto de partida de cualquier metodología que aspire a estudiarlas como lo que son: formas de la narración serial.

Por eso, estas líneas quieren ser una invitación a repensar el peso específico que otorgamos a la estructura serial en nuestra manera de analizar ficciones televisivas, subrayando el hecho de *ser series* además de relatos. En la primera parte del artículo defenderemos la conveniencia de plantear análisis comparados de la serialidad entre diversos medios, frente a otras tendencias metodológicas que propugnan el aislamiento –o al menos el blindaje– de lo televisivo en lo televisivo. A continuación propondremos una aplicación concreta del concepto de estructura narrativa en las series de televisión, rescatando algunos términos del debate estructuralista y post-estructuralista (dinámica, fuerza, diferencia) que recalcan la particular mutabilidad de sus procesos de producción. Todo ello a fin de enriquecer los modelos semióticos y narratológicos de otros autores en la parte final del texto, planteando un horizonte de alternativas metodológicas para repensar las dos grandes dinámicas de la narrativa serial, la auto-concluyente (*series*) y la serializada (*serial*), entendiéndolas siempre como potencias híbridas que superan, por suerte, cualquier intento de disección.

SERIALIDAD COMPARADA, DEL QUÉ AL CÓMO

En la última década los análisis sobre series de televisión han tendido a replegarse en la especificidad de «lo televisivo» para protegerse de las omnipresentes jerarquías del cine (Jaramillo, 2016: 35). Una reacción similar a la de la primera camada de analistas ludólogos en el ámbito de los *game studies*, que blindaron el análisis de «lo jugable» alejándolo de otros medios, lenguajes y relatos. Académicos como Brett Mills (2013: 64) o Concepción Cascajosa (2015: 32) han defendido las virtudes únicas de «la caja lista» como espacio de experimentación narrativa y complejidad estética, fortaleciendo una tradición propia que entiende lo televisivo desde lo televisivo, con conocimiento de causa. En cierto modo, puede decirse que en el binomio series/televisión ha primado lo televisivo por encima de lo serial, lo temático y lo historiográfico sobre lo comparativo, entendiendo que la ficción televisiva está imbricada en el medio que la ve nacer y que, por tanto, es mucho mejor estudiar sus formas desde lo específicamente televisivo que enfrascarse en comparaciones con otros medios y lenguajes: «Aunque sin duda el cine influye en muchos aspectos de la televisión, especialmente en lo tocante al estilo visual, soy reacio a usar un modelo narrativo basado en la auto-contención del largometraje cinematográfico para abordar la estructura narrativa gradual y extendida de las series de televisión, donde la serialidad y la continuidad temporal son rasgos clave, y, por ello, me parece más productivo desarrollar un vocabulario propio para la narrativa televisiva basado en sus propias características como medio. Del mismo modo, a veces se elogia a las series televisivas por ser “novelísticas” en su contenido y forma, pero creo que ese tipo de comparaciones entre medios oscurece más que ilumina las especificidades de la narrativa televisiva. 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» (Mittell, 2015: 18)².

Con todo, el problema del —por otro lado interesante— repliegue televisivo de Mittell es que minusvalora que más allá del cine y la literatura existen la serialidad literaria y la cinematográfica, es decir, que por mucho que ciertas películas y ciertas novelas sean *short form* auto-concluyente, muchas otras comparten con la televisión la riqueza progresiva de lo serial. Por ejemplo, en tanto que relato serial, *Rick and Morty* (Justin Roiland, Dan Harmon, Adult Swim: 2013-) tiene más en común con los casos de Holmes y Watson o con las películas de Dean Martin y Jerry Lewis que con la mayoría de series de televisión. De hecho, los aspectos clave de la llamada complejidad televisiva (Mittell, 2015: 19-31) se dieron antes en otros contextos seriales como la narrativa artúrica o el *manga*. La combinación de una densa mitología serializada con aventuras episódicas tipo «el-monstruo-de-la-semana» y el carácter condicional de ciertas tramas inconclusas ya aparecía en *El Cuento del Grial* y sus continuaciones (Pérez y Garin, 2013), por no hablar de las grandes narraciones de Osamu Tezuka o Naoki Urasawa, tan inteligentemente serializadas sin dejar de ser episódicas. Cotejar unos medios con otros, respetando su especificidad, nos parece bastante más fértil que replegarse en el bastión televisivo. A todos nos gusta la comodidad de un buen sofá para ver la televisión, pero, en el fondo, *Beavis y Buttthead* (Beavis and Buttthead, Mike Judge, MTV: 1993-2011) no está tan lejos de *Bouvard y Pécuchet*.

Cuando Umberto Eco compara la estructura narrativa de James Bond con un partido de fútbol, y matiza a renglón seguido que en realidad se parece más al juego de malabarismos de los Harlem Globe Trotters contra un equipo de provincias (1965: 104), no está simplemente recreándose en una *boutade*, al contrario, su pirueta analítica ayuda a entender mucho mejor el tipo de serialidad redundante y maquinalmente lúdica propia de las novelas de Fleming. Aunque esté analizando una

serie literaria (con algún que otro guiño a las películas) y su enfoque sea mayoritariamente lingüístico, el hecho de combinar lo literario, lo cinematográfico y lo deportivo, atreviéndose a dar el salto del papel al campo de juego, convierte su imprescindible estudio sobre James Bond en un ejemplo poderosísimo de serialidad comparada. ¿Por qué analizar la estructura de *House* (House M.D., David Shore, FOX: 2004-2012) comparándola únicamente con *Urgencias* (ER, Michael Crichton, NBC: 1994-2009) cuando es igual o más fructífero hacerla dialogar con *Black Jack*? ¿Por qué quedarnos en *Nikita* (Joel Surnow, USA Network: 1997-2001) para hablar de *Alias* (J.J. Abrams, ABC: 2001-2006), cuando podemos volver a Sófocles y a *Elektra: Assassin*?³

SI ENCERRAMOS A LAS SERIES DE TELEVISIÓN EN SÍ MISMAS, CORREMOS EL RIESGO DE CAER EN LA FALSA ESPECIFICIDAD QUE DENUNCIÓ ROLAND BARTHES EN SU DEFENSA DEL ANÁLISIS COMPARADO

Ahora que, gracias a aproximaciones como la de Mittell, los *television studies* gozan de buena salud y grandes perspectivas analíticas, quizá valdría la pena recuperar el espíritu comparativo, de cotejo entre distintos medios y lenguajes seriales, que caracterizó a los primeros estudios sobre el tema en los años sesenta: volver a los Harlem Globe Trotters, como hace *Futurama* (Matt Groening, FOX: 1993-2013). Si no, si encerramos a las series de televisión en sí mismas, corremos el riesgo de caer en la falsa especificidad que denunció Roland Barthes en su defensa del análisis comparado frente al purismo de Raymond Picard. Basta con sustituir la palabra «literatura» por «televisión» en su texto: «Montada como una pequeña máquina de guerra contra la nueva crítica, a la que se acusa de mostrarse indiferente “en la televisión, a lo que es televisivo” y de destruir “la televisión como

realidad original”, esta profesión de fe tiene la virtud inatacable de una tautología: *la televisión es la televisión*» (1972: 36). Frente a esa estrechez de miras, aplicable a la cita precedente de *Complex TV*, Barthes defiende una literatura —nosotros una serialidad— comparada: «La especificidad de la televisión no puede postularse sino desde el interior de una teoría general de los signos: para tener el derecho de defender una lectura inmanente de la obra, hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis; en suma, para devolver a la obra a la televisión, es precisamente necesario salir de ella y acudir a una cultura antropológica» (1972: 38)⁴.

Cualquier lector de *Corto Maltés* o cualquier espectador de *Cowboy Bebop* (Shinichiro Watana-be, TV Tokyo: 1998-1999) saben que lo auto-concluyente puede ser bastante más complejo que lo entramado, por mucho que se afirme lo contrario. Precisamente porque los estudios televisivos se han consolidado (no hay más que ver la saludable miriada de publicaciones al respecto), nuestro objetivo es contribuir al debate sobre la narrativa de las series proponiendo una nueva definición de estructura que saque partido a las afinidades entre medios, un estudio antropológico de la serialidad *en torno a* y no solo dentro de lo televisivo. Idealmente, ese enfoque contrapuesto ayudará, por un lado, a mantener vivos lenguajes y medios de otras épocas desde la televisión (si como analistas de series no incluimos folletines, *romans* o cómics en los programas de nuestras asignaturas, ¿quién lo hará?), y por otro, a testar herramientas metodológicas que, gracias a la capacidad de identificar estructuras comunes en relatos escritos, gráficos y audiovisuales, respondan a los retos que plantea el *transmedia storytelling* en la actualidad. Dado que la convergencia audiovisual marca hoy una deriva progresiva del *qué* hacia el *cómo*, de las historias hacia los personajes y los mundos, ¿qué mejor forma de prepararse para narrar a través de diversos medios que aprender a identificar estructuras y patrones comparándolos?

«Como me dijo un veterano guionista: “Cuando empecé en la industria, lo que se buscaba era una historia porque, sin una buena historia, no tenías película. Luego, cuando empezaron a funcionar las secuelas, lo que se buscaba era un personaje porque un buen personaje puede encarnar múltiples historias. Ahora, lo que se busca es un mundo, porque un mundo puede acoger múltiples personajes y múltiples historias a través de múltiples medios”» (Jenkins, 2006: 114)⁵. Esa deriva ontológica, apuntada en su día por Marie-Laure Ryan (1991) y desglosada sistemáticamente por Mark J. P. Wolf en su monumental análisis del *world-building* (2012), reclama una comparativa estructural entre medios que ayude a manejarnos mejor en el cómo expansivo de las narrativas, cuyos personajes y espacios suelen ser más importantes que sus historias. A diferencia del largometraje tradicional, centrado casi siempre en el *qué* del argumento (la historia más grande jamás contada), los cómics, series de televisión y novelas-río comparten una misma tendencia a expandirse biográfica y geográficamente (Harrigan y Wardrip-Fruin, 2009). ¿Qué necesidad hay de levantar barreras cuando pensarlas juntas —que no revueltas— es bastante más enriquecedor? ¿Por qué no volver a *Our Gang* para hablar de *South Park* (Trey Parker, Matt Stone, FOX: 1997-), a Lawrence Sterne para hablar de *Louie* (Louis C. K., FX Networks: 2010-)? Si en lugar de investigar *qué* es televisivo en las series investigamos *cómo* son televisivas, lo comparativo se volverá específico y lo específico comparativo.

Pero, por mucho que el actual panorama transmediático la vuelva imprescindible, la serialidad comparada dista mucho de ser algo nuevo (Ryan, 2004): entre los trabajos que aplicaron hace tiempo el análisis comparado a las series de televisión podemos citar estudios clásicos como el de Jennyfer Hayward, que remonta la tensión entre lo episódico y lo serial típica de la *soap opera* a *Nuestro amigo común* y Milton Caniff (1997: 50), o el mitoanálisis de Xavier Pérez y Jordi Balló en torno a los argumentos universales en la fic-

ción televisiva (2005). No por casualidad, cotejar formas narrativas a través de diversos medios era un objetivo apuntado ya por Roland Barthes en el número histórico de la revista *Communications* 8, publicado en 1966 y dedicado a la estructura del relato, donde defiende el análisis comparado como vía de enriquecimiento metodológico: «La traducibilidad del relato resulta de la estructura de su lengua; por un camino inverso, sería pues posible descubrir esta estructura distinguiendo y clasificando los elementos (diversamente) traducibles e intraducibles de un relato: la existencia actual de semióticas diferentes y rivales (literatura, cine, tiras cómicas, radio difusión) facilitarían mucho esta vía de análisis» (1996: 32). Un deseo expresado cincuenta años antes de que dos series de cable básico y *premium* como *The Walking Dead* (Frank Darabont, AMC, 2010-) y *Juego de Tronos* (Game of Thrones, David Benioff, D. B. Weiss, HBO, 2011-) reformulasen sus antecedentes gráficos y literarios, llevando la *in/traducibilidad* a la que se refería Barthes a extremos sintomáticos.

VIDA (Y MUERTE) DE LAS ESTRUCTURAS

Aunque casi nunca se haga, conviene aclarar a qué nos referimos al hablar de estructura, uno de los términos que ha dado lugar a más rifirrafes y equívocos entre escuelas metodológicas durante la segunda mitad del siglo xx⁶. El hecho de que la mayoría de relatos seriados, desde *The Pickwick Papers* a *El Ala Oeste* (The West Wing, Aaron Sorkin, NBC, 1999-2006), estén sujetos a exigencias de producción muy concretas y se creen, no solo sin saber cómo acabarán, sino sorteando todo tipo de entuertos, cambios de formato y crisis de autoría, confirma que la estructura narrativa de las series debe entenderse siempre como un concepto maleable y dinámico. La segmentación episódica, el *feed-back* del público y la periodización intermitente (si no entre capítulos al menos entre temporadas) hacen que cualquier postulado estructural en sentido estricto palidezca ante el poderoso di-

namismo formal de las series. De ahí que sea fundamental emplear herramientas flexibles para visualizar su estructura, según señalaron Allrath y Gymnich en su revisión narratológica de la ficción televisiva: «El estudio de las series de televisión se beneficiará mucho de la aplicación de conceptos narratológicos al medio televisivo y de las tendencias narratológicas más recientes, que completan su origen estructuralista con contextualizaciones más amplias» (2005: 3)⁷.

Pero mientras Allrath y Gymnich o el propio Mittell (2015: 74, 106, 164) sustentan su enfoque en una actualización televisiva de los postulados de teóricos como Seymour Chatman (1990) o David Bordwell (1996), lo que proponemos aquí es un giro copernicano: volver a la *escena original* del estructuralismo y la Nueva Crítica a fin de rescatar otra definición de estructura, más abierta a la figuración simbólica y menos estrictamente narratológica. Las series de televisión están hechas de sonidos e imágenes en movimiento (cuerpos, paisajes, frecuencias), no solo de tramas. Hablar de serialidad es hablar de contingencia y desequilibrio, de proceso, según señalaba Constanza en el memorable *pitching* sobre la nada de *Seinfeld* (Larry David, Jerry Seinfeld, NBC: 1989-1998). Que la sexta temporada de una serie sea manifiestamente peor que la tercera, y que pueda deberse a cuestiones tan volátiles como el estado de ánimo de un actor o una pelea entre guionistas, no debería ser un problema, sino un rasgo distintivo, una muestra más de la riqueza transformadora de la ficción televisiva, que nos deleita y nos enseña en su mutabilidad. Por eso defendemos aquí un concepto de estructura que acoja la inmanencia única del *durante*, el hecho de que las formas cambien en el curso del tiempo y respiren como organismos vivos... Justo lo que proponía Gilbert Durand en su irónica revisión del estructuralismo titulada *Los gatos, las ratas y los estructuralistas*, donde amplía y redefine el concepto mismo de estructura: «La estructura, es decir, la manera de construir, es la fuerza, más el material, más la forma [...] Quien

dice fuerza dice actualización y potencialización [...] La estructura se define como una relación dinámica, que puede servir de modelo a la construcción (o a la comprensión, es decir, a la reconstrucción, a la «interpretación» mental) de un objeto [...] Lo representa adecuadamente, es decir, no por analogía, sino por homología, en el mejor de los casos (digamos para no confundir homólogo y homogéneo) por homología diferencial [...] El modelo nuclear de toda estructura, es decir, de todo «patrón» en el que las formas resultan de y expresan fuerzas y materias (por lo tanto, al menos una pareja de fuerzas antagónicas) [...] El modelo estructural que doy de un fenómeno es su figura operativa [...] Al ser una re-presentación, guste o no, toda estructura es flotante tan pronto se despega de la unicidad del ejemplo estudiado, generalizándolo, asimilándolo, descifrándolo, transformándolo en pensamiento» (Durand, 1996: 96-98).

Dinamismo, actualización, operatividad, transformación... Más allá de ajustar cuentas con Jakobson y Lévi-Strauss, Durand subraya el carácter pre-lingüístico de las estructuras simbólicas (en su caso literarias y pictóricas), el *hacerse* por encima del *ser* de las formas. No es extraño que llegara a quejarse de la rigidez de la lengua francesa, que como el castellano, obliga a escoger entre *forme* y *structure* en lugar de segmentar un proceso de formalización paulatino como hace el alemán: «entre la forma analítica abstracta (*Die Form*) y el modelo constructor concreto (*Der Aufbau*) se sitúa la ambigüedad comodín de la *Gestalt*» (1996: 97). Ese *dinamismo estructural* conecta poderosamente con la ficción televisiva, porque la forma más o menos prefijada que se pretende dar a una serie antes de estrenarse (*form*) está sujeta a condicionantes periódicos durante el proceso de producción, de las versiones de guion al *casting* y las reacciones del público (*gestalt*), de modo que difícilmente se fija un modelo constructor concreto (*aufbau*) aplicable al conjunto de la obra. No hay más que recuperar un fragmento del documento que los creadores de *Perdidos* (*Lost*, J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon

Lindelof, ABC: 2004-2010) elaboraron para su equipo de guionistas tras el rodaje del piloto, que demuestra cómo la forma que pretendían dar a la serie se vio radicalmente alterada en el curso del tiempo: «La Gran Pregunta: ¿Es auto-concluyente (aquí tengo dudas respecto a la palabreja, pero la utiliza en otras partes del texto) o serializada? Auto-concluyente. En serio. Lo prometemos. Sí: los misterios en torno a la isla pueden servir a una mitología en curso (y fácil de seguir), pero cada episodio tiene un inicio, trama y desenlace. Y lo que es más importante, el principio del siguiente episodio presenta un dilema totalmente nuevo a resolver que no requiere ningún conocimiento del episodio(s) que le precede (salvo los excepcionales episodios en dos partes). Sí: los arcos de los personajes (romances, alianzas, resentimientos) soportarán el tono de una temporada, pero no así las tramas. Los espectadores serán capaces de engancharse en cualquier momento y seguir exactamente lo que está pasando en el contexto de la historia. Esto no es de boquilla, estamos absolutamente comprometidos con esta idea. LOST puede ser y será tan accesible cada semana como una serie "procedimental" tradicional» (Abrams y Lindelof, 2004: 2)⁸.

Gracias a Dios (gracias a Dharma), las promesas de Abrams y Lindelof fueron gloriosamente incumplidas a lo largo de las seis temporadas de la serie. Pero lo que nos interesa no es valorar la legitimidad de un documento secreto, pensado para convencer a los ejecutivos de la ABC (Lussier: 2013) y cuya influencia en la creación de la serie es todo lo discutible que se quiera, lo que queremos es constatar que en algún momento del proceso de producción de *Perdidos* sus creadores esbozaron el tipo de gradación estructural a la que se refería Durand, valorando diversas formas seriales más o menos abstractas (*form*) como *self-contained*, *serialized*, *two-parter* o *procedural*, que luego irían mutando progresivamente (*gestalt*) en el laberíntico modelo constructor de la serie (*aufbau*). Más allá de las similitudes con la terminología de Du-

rand, el documento es valiosísimo porque prueba que los retos y problemas de formalización de un relato, sus patrones estructurales, no son abstracciones teóricas, sino términos cotidianos, palabras del oficio que impregnan el proceso de ideación y guionaje de cualquier serie.

El fragmento durandiano, referido a la arquitectura gótica, esconde fértiles paralelismos con la estructura *flotante* de las series televisivas, y no solo en el caso de *Perdidos*: la distinción entre *material* (las palabras y gestos de un grupo de actores —o personajes animados— más los lugares, escenografías o músicas que los identifican) y *forma* (las cartulinas de colores con tramas y actos que cuelgan en la pared de cualquier sala de guionistas), se completa con la noción de *fuerza* o *relación dinámica*. Ese tercer concepto es clave para nuestra aproximación metodológica y engloba infinidad de variantes. Por un lado están las frecuencias de emisión entre las partes de la serie, que ni coincidían en los folletines del XIX (en un mismo año *Las ilusiones perdidas* se serializó en un periódico, se publicó por volúmenes y se incluyó en una edición de las obras completas de Balzac), ni coinciden ahora gracias a los distintos ritmos de consumo del *broadcast* y el *streaming*. Por otro, la fluidez (o la falta de fluidez) de las relaciones entre material y forma: surgen aquí todo tipo de variables más o menos contingentes como que un actor se canse y deje la serie, según sucedió en *The Good Wife* (Michelle King, Robert King, CBS: 2009-2016), que el capitán abandone el barco, como hizo Sorkin en *El Ala Oeste*, que haya que condensar las tramas de seis temporadas en una, estilo *Carnivale* (Daniel Knauf, HBO: 2003-2005), o lo más habitual, que por un cúmulo de razones todo lo que antes funcionaba a la perfección deje de funcionar, como pasó en las últimas temporadas de *Alias*.

En todo caso, más allá de los ritmos de consumo o las inadecuaciones entre material y forma, la *relación dinámica* más específicamente serial es sin duda la respuesta del público y la subsiguiente capacidad de reacción de los creadores. Que lejos

de ser una *compleja* novedad de la televisión es un rasgo común a toda la historia de la serialidad: desde los monjes de la orden de Císter que serializaron las historias de los caballeros artúricos en *La Vulgata*, anónimamente, reorientándolas según el dogma eclesiástico de la época, hasta la deliciosa ironía de Cervantes en sus alusiones a Avellaneda durante la segunda parte del *Quijote* (al fin y al cabo, un apócrifo no deja de ser una especie de troleo *avant la lettre*). Sin olvidar casos más conocidos como el co-protagonismo de Sam Weller en *The Pickwick Papers*, auspiciado por los lectores de Dickens, o el fértil regreso de Sherlock Holmes de entre los muertos, tras el aluvión de cartas que recibieron Doyle y su editor. Esa capacidad del público para detectar el cómo de las series e incidir en su desarrollo, que autores como Ndalians (2005) o Mittell (2015: 43) consideran específicamente televisiva, viene de lejos. De modo que el famoso *tweet* de Damon Lindelof tras el final de *Breaking Bad*, pidiendo perdón a los *fans* por el final de *Perdidos* (Lindelof, 2013), no hace sino culminar una relación de siglos entre narradores y públicos, esencia de la serialidad⁹.

DIFERENCIAS: FUERZA EN LUGAR DE FORMA

Jacques Derrida, otro de los autores que en los años sesenta criticó y enriqueció la metodología estructuralista, proponía sustituir la palabra *forma* por la palabra *fuerza* a fin de subrayar los aspectos contingentes y anómalos de la estructura: «como vivimos de la fecundidad estructuralista, es demasiado pronto para fustigar nuestro sueño. Hay que soñar en él con lo que *podría* significar. Se lo interpretará quizás mañana como una relajación, si no un lapsus, en la atención a la *fuerza*, que es, a su vez, tensión de la fuerza. La forma fascina cuando no se tiene ya la fuerza de comprender la fuerza en su interior» (1989: 11). Fuerza –entendida como dinámica– es exactamente el mismo término que emplea Durand, por mucho que ambos autores se

revuelvan en sus tumbas por la coincidencia. En todo caso, la gran aportación de Derrida es obligarnos a pensar la estructura, en nuestro caso la de las series de televisión, no –solo– como un conjunto de decisiones acertadas de sus autores sino –también– como un conjunto de anomalías, mutaciones, contingencias y desequilibrios: diferencia. Una estructura que es, ante todo, acontecimiento y proceso, no un sistema infalible que solo pueda entusiasmarnos (qué buena es esta serie) sino una forma caprichosa y viva, felizmente voluble, cuya tendencia a decepcionarnos es una muestra más de su riqueza (que esta serie ya no sea tan buena es buenísimo para apreciar lo buena que era). ¡Qué fértil fue la frustración que nos hizo sentir *Lost*, qué absolutamente revolucionaria!

Pero más allá de la debilidad del adjetivo *bueno* en sentido nietzscheano, lo que vindicamos aquí es el hecho de que una serie pueda hacerse fuerte en sus discordancias, periódicamente, que pase de *lo mejor a lo peor posible*, como hacía Lanzarote en los torneos obedeciendo a la Reina Ginebra. ¿Sería *The Leftovers* (Damon Lindelof, Tom Perrotta, HBO: 2014-) una serie tan interesante desde el punto de vista estructural si no diera los bandazos que da? ¿No forma parte del espíritu único de *The Newsroom* (Aaron Sorkin, HBO: 2012-2014) su manera de reflotarse a sí misma ante la inminente cancelación de la HBO? ¿A qué remite la palabra *relleno* entre los *fans* del anime sino a un diagnóstico estructural? Que el derecho a evaluar una obra –decir que es mejor o peor que sí misma– tenga que reivindicarse metodológicamente, como está sucediendo ahora con las series en el ámbito de los *television studies* anglosajones, no es solo una perogrullada, es una tautología: a diferencia de otras maneras de narrar, la serialidad se caracteriza por su capacidad de rearmarse en el curso del tiempo, elásticamente, de modo que identificar momentos más o menos logrados o anómalos debería de ser algo completamente natural (sin caer en dogmatismos) y no una moda académica. Pongámosle los adjetivos que queramos, más allá del bien y

LA HERIDA VA DEL PASADO AL FUTURO, DEL PIANISSIMO AL FORTISSIMO, ES TIEMPO Y ESPACIO A LA VEZ. NO ES SOLO UNA FORMA DE CANALIZAR LOS ARCOS DE PERSONAJE SINO TAMBIÉN Y SOBRE TODO UNA FORMA DE DENSIFICAR EL TIEMPO DEL RELATO

del mal, pero localizar lo que funciona y lo que no funciona es lo primero que se hace en una sala de guionistas, y debería ser también parte de lo que hacemos quienes analizamos series.

Defender un análisis evaluativo no significa que evaluar sea lo único que deba hacer un análisis, todo lo contrario, las dimensiones sociológicas y productivas, de género, raza y clase se exploran mejor *diferenciando* entre partes de una serie que generalizando. No hay más que pensar en la sustancial *mejora* de *Orange Is The New Black* (Jenji Kohan, Netflix: 2013-) a medida que Piper pierde peso y las tramas se vuelven más corales, una prueba más de lo que decía Judith Butler al hablar del género como un *hacer* (1990: 34). Son ese tipo de rectificaciones las que hacen de la serialidad algo único, una materia viva y sujeta a fuerzas contrapuestas en el sentido de Durand y Derrida. Por eso, no es de extrañar que otros pensadores como Barthes o Deleuze reivindicasen también el peso de la *diferencia* (con o sin la *a* deconstructiva) para sentir y pensar las estructuras: «hay que recordar una vez más que, estructuralmente, el sentido no nace por repetición sino por diferencia, de modo que un término raro, desde que está captado en un sistema de exclusiones y relaciones, significa tanto como un término frecuente» (Barthes, 1972: 68), «la semejanza y también la identidad, la analogía, la oposición, ya no pueden ser consideradas más que como los efectos, los productos de una diferencia primera o de un sistema de diferencias. Según esta fórmula, es preciso que la diferencia relacione de inmediato

entre sí los términos que difieren» (Deleuze, 2002: 183). Que Abrams y Lindelof hicieran posible *Lost* mintiendo, vendiéndola a la ABC como una serie distinta de lo que pensaban hacer, es una diferencia estructural que remite a la ambivalencia de los grandes relatos en serie, de la picaresca al *Pierre Menard*. Y justo por eso, que los cerebros de millones de espectadores de todo el mundo diesen un vuelco al descubrir que los *flash backs* esconden a veces *flash forwards* es un milagro de la serialidad, una clase magistral sobre cómo convertir la diferencia en repetición y la repetición en diferencia.

LA HERIDA IN/FINITA

«Que no había de comprender yo hasta más tarde, cuando hubo vuelto a dármele de nuevo y más dolorosamente, como se verá en los últimos volúmenes de esta obra» (Proust, 1966: 73).

Igual que hizo Durand al localizar la homología diferencial de las estructuras en «una pareja de fuerzas antagónicas», el documento filtrado de *Lost* tensionaba la forma futura de la serie en dos grandes dinámicas: la episódica y la serializada. Lo que demuestra que, en lugar de estructuras *a priori*, lo *self-contained* y lo *serialized* son fuerzas, energías que van actualizándose en el curso de los capítulos y las temporadas. En ese sentido, lo revelador no es que *Lost* nunca fuera la serie *self-contained* que pudo ser, sino que la dinámica episódica (sus analepsis) y la serializada (sus enigmas) convivieran juntas y bien revueltas en seis años de fulgurante inventiva serial. Del mismo modo, solo entendiendo lo teleológico y lo auto-concluyente como fuerzas en tensión se explica que el capítulo más dramáticamente serializado de *The Wire*, que culmina en el *cliffhanger* de la posible muerte de Kim, sea también uno de los más episódicos, al abrir y cerrar con la misma escena de Bubbles esperándose a sí mismo en un parque.

En los años noventa, diversos autores como Ellis (1992), Kozloff (1992), Butler (1994) o Hayward (1997) señalaron que el futuro de la seriali-

dad televisiva pasaría por la combinación de esas dos grandes fuerzas. Una tendencia híbrida entre series y seriales que cristaliza en el concepto de *flexi-narrativas* (Nelson, 1997: 39) y que ha marcado el discurso sobre la estructura de la ficción en televisión hasta nuestros días (Mittell, 2015: 236). Pero merece la pena recordar que la *serializzazione della serie* (Inocenti y Pescatore, 2008: 19) y el reflejo de lo episódico en lo serial (Garin, 2013) no son patrimonio exclusivo de la televisión, al contrario, han fundamentado los patrones narrativos de la serialidad desde sus orígenes (Pérez López, 2011). La cohabitación de esas dos energías fue detectada ya por Omar Calabrese al referirse a la rítmica de la repetición (1999: 52), y actualizada por Angela Ndalianis mediante cinco esquemas prototípicos de serie y serial (2005: 83). Por no hablar de las analogías geométricas de Umberto Eco cuando diferenciaba entre la auto-conclusión máxima del *bucle* y la acumulación paulatina de la *espiral* (1988: 134).

La estructura narrativa de las series oscila entre el fractal y el vector. Por un lado presenta siempre una «regla especial de auto-contenerse» (Boom, 1998) a la manera del rondó, por otro, se abre al desarrollo inter-episódico de tramas y arcos de personaje, al *telos*, un vector dramático que Eugenio Trías relacionaba con la forma sonata: «Todo drama implica, en efecto, una orientación, o dirección hacia un fin. Una teleología, un trayecto» (1993: 32). Pero lo episódico y lo serializado son mucho más fértiles cuando se confunden: una estructura de guion ritualmente repetitiva como el *cold open* puede convertirse en un foco de diferencia experimental como sucedió en *Breaking Bad* (Sánchez, 2014), y a la inversa, la vectorización extrema de escenas, actos y episodios en *24* (Joel Surnow, Robert Cochran, FOX: 2001-2010) termina por parecerse a un bucle (Jiménez, 2007: 100). Aunque suele relacionarse la repetición con la estructura episódica y la diferencia con la serializada, los aspectos más entramados pueden ser perfectamente repeticiones (las infidelidades

en *True Blood* [Alan Ball, HBO: 2008-2014], los gags en *Arrested Development* [Mitchell Hurwitz, FOX-Netflix, 2003-2013]), y los más auto-concluyentes, diferencias (los recuerdos en *Louie*, las muertes en *A dos metros bajo tierra* [Six Feet Under, Alan Ball, HBO: 2001-2005]). Porque, como sugiere Elisabeth Bronfen (2016), la imagen más repetitiva de una serie esconde a veces el secreto de su finitud, ¿o no vemos caer noventa y tres veces al mismo hombre de traje negro en la muy teleológica careta de *Mad Men* (Mathew Weiner, AMC, 2007-2015)?

El significado musical de la palabra *dinámica*, que hemos empleado reiteradamente a lo largo del artículo, puede ser muy útil para captar esos matices de la serialidad televisiva. Más allá del sentido cinético que recoge la RAE, «algo perteneciente o relativo a la fuerza cuando produce movimiento», para un músico la dinámica es algo distinto. Además de evocar movilidad y recorrido define una gradación de intensidad, un matiz que va del *pianissimo* al *fortissimo*. En música, las dinámicas son transformaciones cualitativas más que cuantitativas, movimientos volumétricos que toman en los reguladores del *crescendo* (<) y del *diminuendo* (>) una estructura gradual: a diferencia del signo matemático menor/que/mayor/que, el regulador musical puede alargarse y extenderse orgánicamente, matizando frases o pasajes enteros en una combinación única de variables temporales (se cataliza) y espaciales (se hinche o se ahueca). La polisemia de la palabra dinámica enriquece los esquemas de desarrollo temporal del relato (el orden como diría Genette) graduando también su intensidad, que en las series de televisión va de la microestructura de gestos, escenas y capítulos a la macroestructura de tramas y arcos. Como sugería David Simon al hablar del uso contrapuntístico de la música (Garin, 2016), podemos aprender mucho de la estructura narrativa de las series abriéndonos a su musicalidad.

Para concluir, nada mejor que vincular ese dinamismo musical de la diferencia y la repetición

con las metodologías propiamente televisivas de otros autores. En ese sentido, resulta especialmente útil el concepto de *cyclical re-allegiance* formulado por Alberto Nahum García en su análisis del antihéroe como generador de afectos cíclicos: «La naturaleza de las series permite al espectador acceder a los aspectos más íntimos del personaje, tejiendo un relato omniabarcante y naturalista que aspira a capturar las heridas del tiempo en la vida de los personajes [...] Podemos realinear nuestros afectos cíclicamente, debido justamente a la forma, la duración y las necesidades dramáticas propias del relato televisivo» (2016: 66)¹⁰. Su defensa de la capacidad de las series para reajustar nuestra conexión emocional con los protagonistas conecta con lo que Jennifer Hayward llamaba *radical transformation*, refiriéndose a la im/posibilidad de redención del personaje del violador en los culebrones (1997: 174). Desde perspectivas distintas, ambos autores resaltan el dinamismo y la capacidad de modular afectos que caracterizan a la narrativa serial, mencionando uno de sus motivos más fértiles: la herida¹¹.

La reapertura y la regeneración in/finita de las heridas es un mecanismo clave de la serialidad, una forma-fuerza de primerísima magnitud. De Lanzarote a Sydney Bristow, de Corto Maltés al Doctor House, los personajes de los grandes relatos seriales esconden cicatrices, cojeras, parches y otras secuelas físicas o psicológicas que, más allá de remitir a un trauma de origen, van actualizándose periódicamente en el transcurso de la serie. La herida va del pasado al futuro, del *pianissimo* al *fortissimo*, es tiempo y espacio a la vez. No es solo una forma de canalizar los arcos de personaje, a la manera de Locke en *Perdidos*, sino también y sobre todo una forma de densificar el tiempo del relato, como demuestran las terapias de *Los Soprano* o *In Treatment* (Hagai Levi, Rodrigo García, HBO: 2008-2010). Según señalaba González-Requena (1989: 43), hay toda una escala de grises entre la insustancial exacerbación del presente típica de los culebrones,

donde parece que pase mucho pero nunca pasa nada (porque las heridas son falsas), y el desgaste trágico, biográfico y poderosamente elíptico del folletín, donde los personajes crecen, se reproducen y mueren queramos o no, y las heridas tienen memoria.

La herida es micro y macroestructura, puede cicatrizar en un solo episodio o supurar a lo largo de toda una serie. Del mismo modo que en la narrativa artúrica se combinaba el derramamiento de sangre auto-concluyente y festivo de los torneos (el *ketchup*) con las lesiones profundas del pasado familiar (la sangre), las series de televisión encarnan la dinámica infinita de lo *self-contained* y la finita de lo *serialized* en los cuerpos de sus protagonistas, cuyas heridas son episódicas y teleológicas a la vez. Por eso, en el piloto de *Expediente X* (The X-Files, Chris Carter, FOX: 1993-2016) Mulder descubre en el cuerpo semidesnudo de Scully la misma marca que investigan durante el episodio. Las heridas superficiales sanan de un capítulo a otro y apenas dejan secuelas, pero las profundas están destinadas a reabrirse, y lo más importante, se reflejan unas a otras: ahí están el sexo y las extracciones de muelas en *The Americans* (Joe Weisberg, FX: 2013-), redoblando lo episódico en lo serializado; ahí están las lápidas auto-concluyentes de *A dos metros bajo tierra*, devolviéndonos siempre a la muerte pasada del padre y anunciando la muerte futura del hijo; ahí están los cambios de actriz de *Louie*, recordándonos que nada encaja consigo mismo (Garin, 2015: 66).

La herida y la enfermedad, la adicción y el dolor han sido siempre estructuras del relato serial que van más allá de la mera caracterización. Otra cosa es si los personajes pueden o no exteriorizarlas, si son trasfondos (a la manera de Bond) o condenas (a la manera de Bauer). Precisamente por eso, que el primer capítulo de *El Cuento del Grial* y el piloto de *Alias* presenten idénticas dinámicas seriales, con un siglo de diferencia, no hace sino confirmar que más allá de la especificidad histórica y del medio en que se narre, las heridas nos

devuelven siempre a nosotros mismos. Como esos personajes que sueñan ser estrellas de cine pero se despiertan, cada mañana, en una serie de televisión (Blouin, 2003). Solo si comparamos unas heridas con otras, si pensamos el fractal desde el vector y el vector desde el fractal, seremos capaces de explorar nuevas metodologías que hagan justicia a la especificidad formal de las series. Pensar la herida no como un drama épico sino como un bucle cotidiano, pensar la repetición como el chiste de la diferencia. Sísifo dichoso. ■

NOTAS

- 1 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «It is crucial to realize that much of what has been criticized about TV –its continual repetition and formulaic nature– is actually an intrinsic part of its distinctive aesthetic».
- 2 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «Although certainly cinema influences many aspects of television, especially concerning visual style, I am reluctant to map a model of storytelling tied to self-contained feature films onto the ongoing long-form narrative structure of series television, where ongoing continuity and seriality are core features, and thus I believe we can more productively develop a vocabulary for television narrative on its own medium terms. Likewise, contemporary complex serials are often praised as being “novelistic” in scope and form, but I believe such cross-media comparisons obscure rather than reveal the specificities of television’s storytelling form. Television’s narrative complexity is predicated on specific facets of storytelling that seem uniquely suited to the television series structure apart from film and literature and that distinguish it from conventional modes of episodic and serial forms».
- 3 Los propios creadores suelen ser los primeros en apreciar esas afinidades temáticas y estructurales entre medios, según detalló John Steinbeck en una carta a Eugène Vinaver cuando preparaba su serie de aventuras artúrica: «Y puede demostrarse y habrá de demostrarse que el mito del rey Arturo perdura aún en el presente y que es parte inherente de lo que denominan western, que tanto abunda en la televisión de nuestros días; los mismos personajes, los mismos métodos, las mismas anécdotas, solo que hay armas levemente diferentes y por cierto una diferente topografía. Pero si cambias a los indios y los pistoleros por los sajones y los pictos y los daneses, tienes exactamente la misma historia. Tienes el culto del caballo, el culto del caballero. Los parangones con el presente no son muy forzados, y además las incertidumbres de la época presente se asemejan mucho a las incertidumbres del siglo XV. En realidad, se trata de una suerte de nostálgico regreso a los viejos tiempos. Creo que Malory hizo lo mismo, y creo que lo mismo hacen quienes escriben para televisión... exactamente la misma cosa, y, lo que llama la atención, descubriendo exactamente iguales símbolos y métodos» (Steinbeck, 1988: 467).
- 4 Que un autor clave para la historiografía de la narración serial como Umberto Eco no aparezca ni siquiera citado en *Complex TV* confirma el aislamiento metodológico de ciertos sectores de la academia. Para apreciar la serialidad –o cualquier otro fenómeno– en términos comparados, saltando de unos medios y lenguajes a otros, es necesario *conocerlos* más allá del cliché: ser humanista y no solo académico, ser lector, cinéfilo y jugador además de telespectador, sin vaguedades ni etiquetas.
- 5 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «As an experienced screenwriter told me: “When I first started you would pitch a story because without a good story, you didn’t have a film. Later, once sequels started to take off, you pitched a character because a good character could support multiple stories, and now, you pitch a world because a world can support multiple characters and multiple stories across multiple media”».
- 6 «¿De qué estructuralismo se trata? ¿Cómo encontrar de nuevo la estructura sin el auxilio de un modelo metodológico?» (Barthes, 1972: 38).
- 7 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «The study of TV series stands to benefit enormously from the application of the narratological toolkit to the audiovisual medium of TV and from the current trend in narratology to move beyond its structuralist beginnings towards a contextualization» (2005: 3).

- 8 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «The Big Question: Is it self-contained or serialized? Self-contained. Seriously. We promise. Yes: the mysteries surrounding the island may serve an ongoing (and easy to follow) mythology, but every episode has a beginning, middle and end. More importantly, the beginning of the next episode presents an entirely new dilemma to be resolved that requires NO knowledge of the episode(s) that preceded it (except for the rare two-parter). Yes: character arcs (romances, alliances, grudges) carry over the scope of a season, but the plots will not. Viewers will be able to drop it at any time and be able to follow exactly what's going on in a story context. This is not lip service, we are absolutely committed to this conceit. LOST can and will be just as accessible on a weekly basis as a traditionally "procedural" drama».
- 9 Si se nos permite la digresión, es incomprensible —el signo de los tiempos— que alguien capaz de levantar un artefacto tan fascinante y revolucionario como *Perdidos* (también en sus imperfecciones), tenga que pedir «perdón» a los *fans* y arrodillarse ante el altar de la Santa Iglesia Twittera. ¡Venceréis pero no convenceréis!
- 10 Nuestra traducción. Cita original en inglés: «The nature of the series gives the viewer access to the most intimate qualities of the character, forming a naturalistic, all-encompassing story that aims to capture the wounds of time in the life of the characters [...] We can recover our sympathy cyclically, precisely because of the specific form, duration and dramatic needs of television narrative»
- 11 Hayward habla de «la cicatriz simbólica» (1997: 176) y García de «las heridas del tiempo» (2016: 66).

REFERENCIAS

- Abrams, J. J., Lindelof, D. (2004). *Lost Writer's Guide*. Documento filtrado.
- Allrath, G., Gymnich, M. (eds.) (2005). *Narrative Strategies in Television Series*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Balló, J., Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1996). Introducción al análisis estructural del relato. En R. Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 7-38). México DF: Ediciones Coyoacán.
- Blouin, P. (2003). Sept hourras pour les Soprano. Le héros américain revisité. *Cahiers du Cinéma*, 581.
- Boom, H. V. D. (1998). *Arte fractal: estética del localismo*. Barcelona: Adi.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bronfen, E. (2016). *Mad Men, Death and the American Dream*. Biena: Diaphanes.
- Butler, J. G. (1994). *Television: Critical Methods and Applications*. Belmont: Wadsworth.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Londres: Routledge.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Cascajosa, C. (2015). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- (1965). La estructura narrativa en Fleming. En VV. AA. *Proceso a James Bond* (pp. 74-127). Barcelona: Fontanella.
- Ellis, J. (1992). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Londres: Routledge.
- Fassbinder, R. W. (2002). *La anarquía de la imaginación*. Barcelona: Paidós.
- García, A. N. (2016). Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance. En A. N. García (ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 26-51). Londres: Palgrave Macmillan.
- Garin, M. (2013). Truth Takes Time: The Interplay between Heroines, Genres and Narratives in three J. J. Abrams' Television Series. *Communication & Society*, 26(2), 47-64.

- Garin, M. (2015). *Louie y el nosotros: una comedia política*. En A. Tous (ed.), *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía* (pp. 57-80). Barcelona: UOC Press.
- (2016). David Simon y el periodismo exprés. *Rockdelux*, Vol. 351, 4.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- González-Requena, J. (1989). Las series televisivas: una tipología. En E. Jiménez, V. Sánchez-Biosca (eds.), *El relato electrónico* (pp. 35-54). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Gregory, C. (2000). *Star Trek: Parallel Narratives*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Harrigan, P., Wardrip-Fruin, N. (eds.) (2009). *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives*. Cambridge: MIT Press.
- Hayward, J. (1997). *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Innocenti, V., Pescatore, G. (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*. Bolonia: ArchetipoLibri.
- Jaramillo, D. L. (2016). ¿Sustituirá la televisión al cine? *La Maleta de Portbou*, 15, 34-39.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York University Press.
- Jiménez, M. (2007). Sincronías televisadas. Los efectos del tiempo real en 24. En C. Cascajosa (ed.), *La caja lista: televisión norteamericana de culto* (pp. 99-116). Barcelona: Laertes.
- Kozloff, S. (1992). Narrative Theory and Television. En R. C. Allen (ed.), *Channels of Discourse Reassembled: Television and Contemporary Criticism* (pp. 67-100). Londres: Routledge.
- Lindelof, D. (10 de febrero de 2013). Damon Lindelof on Why 'Breaking Bad's' Finale Let Him Say Goodbye to 'Lost'. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de <http://www.hollywoodreporter.com/news/damon-lindelof-breaking-bad-finale-639484>
- Logan, E. (2015). How Do We Write About Performance in Serial Television? *Series*, 1, 27-38.
- Lussier, G. (2013). Damon Lindelof Explains the Truth Behind Leaked Early 'Lost' Document. / *Film*. Recuperado de <http://www.slashfilm.com/leaked-lost-document-outlines-a-different-vision-of-the-show-for-a-devious-purpose/>
- Mills, B. (2013). What Does it Mean to Call Television 'Cinematic'? En S. Peacock, J. Jacobs (eds.), *Television Aesthetics and Style*. Londres: Bloomsbury.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nueva York: New York University Press.
- Nelson, R. (1997). *TV Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Ndalianis, A. (2005). Television and the Neo-Baroque. En M. Hammond, I. Mazdon (eds.), *The Contemporary Television Series* (pp. 83-101). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Pérez, X., Garin, M. (2013). La narrativa artúrica como modelo para la escritura de series televisivas: perspectivas históricas y formales. *Historia y Comunicación Social*, 18, 587-599.
- Pérez López, H. J. (ed.) (2011). Nueva narrativa: la ficción serial televisiva. *La balsa de la Medusa*, 6, Segunda Época, 5-78.
- Proust, M. (1966). *El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza.
- Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2004). *Narrative Across Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sánchez, R. (2014). Uncertain Beginnings: *Breaking Bad's* Episodic Openings. En D. P. Pierson (ed.), *Breaking Bad: Critical Essays of the Context, Politics, Style and Reception of the Television Series* (pp. 139-153). Lanham: Lexington Books.
- Steinbeck, J. (1988). *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*. Barcelona: Edhasa.
- Todorov, T. (1996). Las categorías del relato literario. En R. Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 161-197). México DF: Ediciones Coyoacán.
- Trias, E. (1993). *Drama e identidad*. Barcelona: Destino.
- Wolf, M. J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. Nueva York: Routledge.

HERIDAS INFINITAS: ESTRUCTURA NARRATIVA Y DINÁMICAS SERIALES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA

Resumen

El presente artículo compara diversas series con el objetivo de repensar el peso específico que otorgamos a la estructura serial en nuestra manera de analizar ficciones televisivas. En la primera parte se defiende la conveniencia de plantear análisis comparados de la serialidad entre diversos medios, frente a otras tendencias metodológicas que propugnan el aislamiento de lo televisivo en lo televisivo. A continuación, se propone una aplicación concreta del concepto de estructura narrativa en las series de televisión, rescatando algunos términos del debate estructuralista y post-estructuralista (dinámica, fuerza, diferencia) que recalcan la particular mutabilidad de sus procesos de producción. Todo ello a fin de enriquecer los modelos semióticos y narratológicos de otros autores en la parte final del texto, planteando un horizonte de alternativas metodológicas para repensar las dos grandes dinámicas de la narrativa serial, la auto-concluyente (*series*) y la serializada (*serial*).

Palabras clave

Serie; televisión; estructura; narrativa; ficción; relato; audiovisual.

Autor

Manuel Garin (Gandía, 1984) es profesor de narrativa serial y estética cinematográfica en la Universitat Pompeu Fabra. Autor de *El gag visual* (Càtedra, 2014), ha publicado artículos sobre cine, series y videojuegos en revistas científicas como *IJCS*, *Communication & Society* o *Feminist Media Studies*, y capítulos de libro en editoriales de prestigio como Oxford University Press o MIT Press.

Referencia de este artículo

Garin, Manuel (2017). Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 27-41.

INFINITE WOUNDS: REDEFINING NARRATIVE STRUCTURE AND SERIAL DYNAMICS IN TELEVISION SERIES

Abstract

This article compares different television series with the aim of reassessing the importance we normally ascribe to the serial structure in our research on television fiction. I begin by arguing for the need to engage in comparative analysis of seriality in different media forms, as opposed to methodological approaches that advocate the isolation of the televisual within the televisual. I then go on to propose a specific application of the concept of narrative structure to the television series, drawing on terms from structuralism and post-structuralism (dynamic, force, différance) that underscore the unique mutability of its production processes. The ultimate aim of the article is to enrich the semiotic and narratological models of other authors by positing a range of methodological alternatives for reconsidering the two major dynamics of serial narratives: the self-contained (*series*) and the serialised (*serial*).

Key words

Television; Series; Structure; Narrative; Fiction; Storytelling; Media.

Author

Manuel Garin works at Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, where he teaches as senior lecturer in film and media studies. He is the author of *El gag visual* (Càtedra, 2014) and has published articles on film, television and new media in scientific journals like *IJCS*, *Communication & Society* and *Feminist Media Studies*, as well as chapters in books edited by Oxford University Press and MIT Press.

Article reference

Garin, Manuel (2017). Infinite Wounds: Redefining Narrative Structure and Serial Dynamics in Television Series. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 24, 27-41.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

