

ECOS Y VARIACIONES DE LA FICCIÓN TELEVISIVA

Giancarlo Cappello (editor)



Ecos y variaciones de la ficción televisiva

Giancarlo Cappello (editor)

FONDO EDITORIAL
COMUNICACIÓN



ECOS Y VARIACIONES DE LA FICCIÓN TELEVISIVA

Giancarlo Cappello (editor)

Ecos y variaciones de la ficción televisiva / Giancarlo Cappello, editor; Elena Neira, prólogo. Primera edición. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2022.

262 páginas.

Incluye referencias.

1. Series de televisión -- Crítica e interpretación. 2. Programas de tele-visión de ficción. I. Cappello Flores, Giancarlo, editor. II. Neira, Elena, prologuista. III. Universidad de Lima. Fondo Editorial.

791.4575

E ISBN 978-9972-45-591-9

Colección Comunicación

Ecos y variaciones de la ficción televisiva

Primera edición impresa: marzo, 2022

Primera edición digital: junio, 2022

De esta edición

© Universidad de Lima
Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono: 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe
www.ulima.edu.pe

Diseño, edición y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Imagen de carátula: adaptación de la obra visual *La máquina de hacer jirafas* de Caroline Cruz

Esta publicación es resultado de una investigación auspiciada por el Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima.

Versión *e-book* 2022

Digitalizado por Papyrus Ediciones E.I.R.L.

<https://papyrus.com.pe/>
Teléfono: 51-980-702-139
Calle 3 Mz. D Lt. 15 Asoc. Las Colinas, Callao
Lima - Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro, por cualquier medio,
sin permiso expreso del Fondo Editorial.

ISBN 978-9972-45-591-9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2022-03699

Índice de contenido

Prólogo

Introducción

El narrador que se convirtió en pantalla

A propósito de la ficción y los cambios culturales

Alexander Huerta Mercado

El pasado dicta el futuro

Los revivals y la nostalgia en *Gilmore Girls: A Year in the Life* y *Twin Peaks: The Return*

Brunella Tedesco-Barlocco

Los buenos son los villanos

La revolución ética y estética de las ficciones televisivas

Luis García Fanlo

El sofá en la esquina

Domesticidad y calle en las narrativas de la ciudad

Rosario Sánchez Vilela

Del “manierismo” melodramático

Entre la legibilidad moral y la audiovisualización de las pasiones

Giancarlo Cappello

El amor ha cambiado

Y también todo lo contrario

Juan Manuel Auza

Catastrophe y la comedia posromántica

Alberto N. García

Sobre las teleseries históricas

Riccardo Pace

Animación adulta

Hacerse daño, evitar la catástrofe

Sergio Marqueta Calvo

Entre convenciones y rupturas: Legion en el contexto superheroico

María de los Ángeles Fernández Flecha y Ricardo Olavarría

Terror del nuevo siglo

Miradas retro, apocalípticas y escépticas en el cine y las series de televisión

José Carlos Cabrejo

Nihilistas y titanes

Temporalidad, alteridad y corporalidad en Shingeki no Kyojin

Víctor Casallo Mesías

Vínculos de traspase

El dilema de la verdad en los documentales de Netflix

Jimmy Valdivieso

Datos de los autores

Prólogo

¿Estás diciendo que el universo creó una sitcom protagonizada por dos vengadores?

Agente Woo, WandaVision

Cuesta creer que hayan pasado casi cien años desde la emisión de *The Queen's Messenger*, la primera ficción de la historia de la televisión. Fue el 11 de septiembre de 1928. La transmisión, de carácter experimental y un solo acto, adaptaba una historia del dramaturgo Hartley Manners sobre una espía y un oficial británico (De la Torre, 2016). Por aquel entonces, la televisión era algo muy embrionario, no el dispositivo de uso cotidiano en que se convertiría después. Y aunque desde sus orígenes se percibió como algo prometedor que podía llevar la magia de la imagen del movimiento también a los hogares, nada hacía augurar que tendría el impacto que tuvo sobre el conjunto de la sociedad con uno de sus productos estrella: la ficción por entregas.

La televisión de entonces nada tiene que ver con la de ahora. Tampoco la ficción televisiva, que ha experimentado un viaje evolutivo profundo de la mano de la audiencia. Durante décadas, las tendencias en torno a la ficción transitaban despacio por distintas etapas. Nacían, crecían, se reproducían y morían. La ficción era, o quería ser, una ventana al mundo que rodeaba al espectador y, de tanto en tanto, necesitaba renovarse e introducir nuevas formas de contar historias. La segunda década del 2000 marcó un cambio de tempo sustancial en la evolución de la ficción televisiva. Soporte y contenido entraron en una transformación mutua que todavía hoy persiste, azuzada por la acción de internet, la innovación tecnológica y la propia transformación de los hábitos de las audiencias, que intensificaron y diversificaron su contacto con el medio de manera evidente. La ficción

televisiva actual, dominada por la cultura de la televisión por internet y el on demand, ampara maravillosas contradicciones. Innovación y nostalgia. El impulso de las historias locales y su circulación global. La libre elección y la cultura del algoritmo. Lo osado y lo complaciente.

De burbuja audiovisual se lleva hablando años. Estamos siendo testigos de una producción masiva que ha dejado de responder a las reglas básicas de la oferta y de la demanda. Una ficción sobreabundante que ya no se ve: se consume. El visionado por demanda genera bucles infinitos de consumo individual, hiperlineal e irregular que ha marginado al entretenimiento colectivo en la sala de estar. La entrega semanal comienza a ser cada vez más testimonial y, con ella, el appointment TV entra en crisis en beneficio del maratón. La distribución masiva de la ficción, con el estreno de temporadas en bloque, ha empoderado al usuario, que ahora tiene el poder de satisfacer la expectativa creada al final de cada episodio, quedando un poco más encerrado en la prisión de la gratificación inmediata.

La ficción televisiva, además, ha pasado a un estado líquido para fluir a través de distintas pantallas y adaptarse a infinidad de contextos de visionado, no todos con idéntico nivel de atención. Los dispositivos de consumo se han encargado de trazar una hoja de ruta que cada vez tiene más peso para los creadores a la hora de contar una historia. Ante un espectador que confecciona su propia experiencia a medida, la ficción comienza a relajar sus convenciones en cuanto a duración y formatos. También en cuanto a géneros, con combinaciones que antes habrían parecido imposibles. La ficción televisiva se ha visto forzada a compactarse, a modo de antídoto contra un espectador cada vez más sobreestimulado y menos atento.

Que el consumo de ficción por demanda se haya convertido en la nueva normalidad también ha tenido consecuencias inevitables en la configuración de las audiencias. La masa generalista que sirvió de gasolina para la televisión comercial en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta se ha fragmentado hasta niveles insólitos. Hemos pasado de la televisión del hogar a la televisión de un individuo conectado a proveedores de contenidos globales. Esto ha generado un caldo de cultivo ideal para la ficción de nicho,

esa mina de oro que comenzó a explotar HBO allá por los años noventa. Este fenómeno explica por qué gran parte de las ficciones actuales van al encuentro de públicos muy definidos, dando entrada a microhistorias cada vez más alejadas de la tradición narrativa generalista, normalizando realidades que durante años fueron silenciadas. Cuán grande es la masa de público potencialmente interesado en la historia ha dejado de ser el elemento clave en las decisiones de producción. Ahora importan más que nunca el impacto y el engagement, la sintonía con la audiencia, la relevancia de las historias.

En este sentido, que las ficciones de ayer y las actuales convivan en las plataformas de streaming supone un hecho de fuertes contrastes que está impulsando nuevos discursos. Las series clásicas, al acceder a nuevos públicos, no solo hacen evidente el hilo que une el pasado, el presente y el futuro del relato en la pequeña pantalla. También propician una toma de conciencia sobre por qué las historias de hoy importan más que nunca.

Resulta difícil pronosticar cuán sonoro será el eco de toda esta producción en el futuro. Las series han entrado en una dinámica de consumo acelerado en el que el poso cultural tiene más dificultades para formarse. La nueva cultura de la bulimia audiovisual se ha convertido en el sustento de los fenómenos televisivos más recientes gracias a la profundidad de las reacciones que genera un consumo tan concentrado. Pero tiene un costo: dificulta la consolidación del recuerdo. La televisión clásica, la de las series semanales de temporadas larguísimas desplegadas de otoño a primavera, nos zambullía en una relación de noviazgo con los personajes que veíamos en la pequeña pantalla. Es lo que explica que seamos capaces de recordar con precisión qué hacíamos cuando se emitió el último capítulo de *Lost* o cómo era el cuarto de Mike Seaver en *Growing Pains*, pero no las series que vimos hace un mes. Los contornos de esos recuerdos parecen difuminarse en la nueva cultura del fast fiction, de series de 8 o 10 capítulos que se degluten en cuarenta y ocho horas y se digieren todavía más rápido.

La ficción televisiva encara un último reto, derivado del consumo conectado a internet. Esta masiva identificación de espectadores mediante una IP no está exenta de riesgos. La ficción televisiva nació sometida a la

voluntad de los anunciantes. Los nuevos intermediarios son los datos. La entrada de toda esta información, este termómetro de preferencias audiovisuales, comienza a preocupar a los creadores y podría comprometer severamente la libertad de los procesos creativos, muy especialmente en aquellas compañías que se han convertido en el pulmón de la ficción: las plataformas de streaming. Para un negocio que gana tan poco por cada suscriptor, lograr retenerlo con contenido que le guste es una cuestión de supervivencia. La ficción corre peligro de ser cada vez más complaciente con esos públicos y sus riesgos son cada vez más calculados. Echar un vistazo al camino recorrido es hoy en día más importante que nunca. La ficción necesita recordar lo que fue y lo que puede ser si no quiere que la presión de la tecnología y de las fuerzas del mercado la acabe transformando en un producto sin alma.

Elena Neira

Barcelona, 12 de noviembre del 2021

REFERENCIAS

De la Torre, T. (2016). *Historia de las series*. Roca.

Introducción

Desde aquel pistoletazo excitante llamado *The Sopranos* en 1999, mucha agua ha corrido bajo el puente. Si entonces HBO buscaba distinguirse de lo que se entendía por televisión, hoy la cuestión estriba en qué es exactamente la televisión después del sacudón digital. Si las mediciones de audiencia tuvieron que buscar al público más allá de las coordenadas de espacio y tiempo habituales, la pregunta que se impone es hasta dónde llega ahora su mandato. Si las historias se complejizaron, adquiriendo tonos híbridos y multiformes, convendrá pensar cómo evaluar los contenidos. Si el negocio, la tecnología y las artes parecen haber firmado un concordato alrededor del espectáculo, ¿qué elementos componen un show de calidad? Si la pantalla chica se tornó ubicua y el streaming engulló todo, ¿dónde encontramos a la tele?

Desde entonces, también, el auge de las ficciones seriadas ha promovido diversos intereses académicos alrededor de un medio que clausuraba el siglo XX tachado como popular y de bajo calibre. Si bien el estudio de Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From "Hill Street Blues" to "ER"* (1996) había significado un respaldo de fuste para el análisis de estos objetos culturales, no sería hasta el boom de *The Sopranos* y el éxito de *CSI: Crime Scene Investigation*, *House M.D.*, *Lost*, *Desperate Housewives* y *Grey's Anatomy*, entre otros títulos sobresalientes, que la televisión se asentaría como dispositivo de interés por sus narraciones cada vez más sofisticadas.

Si Scolari (2008) apuntaba que la televisión es “la experiencia comunicacional más importante del siglo XX” (p. 2), Mittell (2017) agrega:

Mientras que la historia de la novela en los siglos XVIII y XIX incluye numerosas pugnas sobre los méritos estéticos y culturales del formato, cuando apareció la televisión a mediados del siglo XX, el papel cultural de la novela ya estaba asentado cómodamente en el imaginario colectivo como uno de los formatos narrativos más elitistas y privilegiados. La televisión, en

ese sentido, usurpó el papel que la novela jugaba como la forma narrativa más popular y culturalmente influyente entre las masas, y a ella se trasladaron la amenaza de corrupción a sus seguidores y el empobrecimiento de sus estándares culturales. (p. 13)

Y, sin embargo, aquí está, en forma y destilando buena salud. En este contexto se instala Ecos y variaciones de la ficción televisiva, un conjunto de aproximaciones que, lejos de cualquier evaluación sumaria, quiere dar cuenta de la fotografía del momento. ¿Qué está narrando la serialidad actual? ¿Cómo? ¿Cuánta continuidad o discontinuidad genérica y de estilo exhiben sus historias?

En su estudio sobre la narrativa serial, Balló y Pérez (2005) destacan los procedimientos de repetición, identificando diversas poéticas, medios expresivos y vínculos con otras ficciones de todos los tiempos. En esa línea, muchas series contemporáneas combinan y oscilan en esa doble lógica temporal: entre la construcción de un tiempo cotidiano, basado en el reencuentro periódico con los mismos personajes (Brunella Tedesco-Barlocco, José Carlos Cabrejo y Riccardo Pace dan buena cuenta de este continuo retorno en sus aproximaciones al revival, al terror y a las series históricas) y la ampliación narrativa de universos en constante evolución, como lo confirman Sergio Marqueta, acerca de la animación adulta, Mari Fernández y Ricardo Olavarría, a propósito del universo de los superhéroes, y Víctor Casallo con el anime *Shingeki no Kyojin*.

Las contribuciones de Alexander Huerta Mercado y Luis García Fanlo, alrededor de héroes, villanos y circunstancias que animan el tono de distintas producciones, sirven para evidenciar que la gran constante es la hibridación, un recurso que, además de los engranajes industriales del negocio, parece regirse por mecanismos que fagocitan lo propio y ajeno de la tradición narrativa a fin de actualizar su sensibilidad al tono y timbre de su tiempo.

Pero en este libro interesa también el rizoma, el detalle menor que muchas veces repercute como expresión mayor del relato. De modo que ocuparse de los nuevos acentos del romance en los textos de Juan Manuel Auza y Alberto N. García, de las fronteras perforadas entre domesticidad y espacio público que describe Rosario Sánchez, o de la verdad y su problemática representación en los documentales de Netflix que Jimmy

Valdivieso revela es internarse en algunos de los tópicos más fascinantes que componen los bosques narrativos de la pantalla actual.

Decíamos arriba que muchas cosas cambiaron desde el estreno de *The Sopranos*, cuando Tony vio alzar vuelo a los patos que vivían en su piscina para nunca regresar. Porque fue el inicio de sus consultas con la psiquiatra, de su lucha sin heroísmo por tomar las riendas de su existencia y porque desde entonces su crisis se ha convertido en la nuestra. Cambió la tele, también el mundo, y nosotros con todo ello. De modo que la pregunta “¿por qué se fueron los patos?” bien puede verse como un legado dramático y misterioso que hemos buscado responder a través de todas las historias que vinieron luego, porque a ellas nos hemos entregado con toda la lucidez y grandilocuencia que son capaces de derrochar, pero también con la amarga oscuridad y furia que ostentan.

Somos lo que nos contamos —decía el poeta—, ecos y variaciones de una historia que sigue hilvanando ternura y estupidez, ansiedad y nostalgia, evasión y contacto. Así que este libro es también es una invitación a mirarnos a través de los relatos de una pantalla que siempre fue nuestra, de una televisión que hace tiempo trascendió el aparato para que nosotros la encarnemos.

Giancarlo Cappello

Lima, 15 de noviembre del 2021

REFERENCIAS

- Balló, J., & Pérez, X. (2005). Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición. Anagrama.
- Mittell, J. (2017). All in the game: *The Wire*, serial storytelling, and procedural logic. *L'atalante. Revista de estudios cinematográficos* (4), 13-25.
- Scolari, C. A. (2008). Hacia la hipertelevisión: los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la Comunicación* (77), 1-9. <https://repositori.upf.edu/handle/10230/25464>
- Thompson, R. J. (1996). Television's second golden age: From “Hill Street Blues” to “ER”. Continuum.

El narrador que se convirtió en pantalla

A propósito de la ficción y los cambios
culturales

Alexander Huerta Mercado

“Había una vez...” se pierde en la noche de los tiempos. Fue originalmente grabada hace cinco mil años en tabletas de arcilla. Y la epopeya sumeria de Gilgamesh, cifrada en escritura cuneiforme, representa la saga más antigua. Gilgamesh reina en Uruk y lo hace despóticamente, los súbditos se quejan ante los dioses y estos envían a Enkidu, un formidable guerrero que puede confrontar al tirano. La lucha entre ambos se torna tan pareja que terminan siendo amigos y saltando a una vida de aventuras que implicará una épica lucha contra un toro formidable, casi imposible de vencer. Antes de Gilgamesh, toda narrativa era exclusivamente oral y fue la capacidad de contar historias la que logró que el *sapiens* tuviera grandes acuerdos sociales como la religión, la política y la economía. El narrador o la narradora, junto al fogón, debió articular las primeras congregaciones familiares de muchas sociedades y fue gracias a las historias que creamos y creímos que llegamos a ser la comunidad que somos.

Los medios y las plataformas que hoy articulan las historias constituyen una nueva fase en la evolución narrativa, pero, en cierto modo, siguen reproduciendo la pauta de efectos asociados con la oralidad al generar una comunidad de consumidores y al variar sus relatos de acuerdo con el contexto cultural, siempre influidos por las circunstancias de su entorno. No en vano Walter Ong (2002) ha sostenido que las culturas carentes de tecnología optaban por transmitir el conocimiento que yacía “fuera de la mente” a través de ficciones orales, pues aportaban imágenes y frases que facilitaban memorizar las ideas principales. Y si bien la tradición oral podía etiquetarse de conservadora, debido a que preservaba la memoria de los ancestros y era transmitida por los ancianos, también tenía la capacidad de modificarse según cambiaban el narrador y las circunstancias, tomando siempre como referencia el presente inmediato. De alguna manera, estas características marcan todavía la tónica de la ficción contemporánea, al exigirse contenidos globales capaces de conectar con distintas realidades, incluso aquellas que no están bajo el influjo directo de la cultura occidental

que, como parte de su increíble expansión, ha usado a los medios como uno de sus mejores mecanismos de influencia.

La mediación de la tecnología hizo que la presencia física del narrador se diluyera junto con la posibilidad de interactuar con la audiencia; sin embargo, aunque persista la distancia, la modernidad técnica se ha esforzado por salvar la barrera de la pantalla ofreciendo una ilusión de poder y participación que se remonta a los inicios del control remoto. Algo que evidencia el antropólogo norteamericano Grant McCracken (como se cita en Moscatel, 2016) a raíz de un trabajo hecho para Netflix, cuando sostiene que el espectador televisivo está en condiciones de decidir qué serie ver, cómo, cuándo, si hace una maratón o si se reúne con amigos para un visionado conjunto.

Como hicieron las tradiciones orales en su momento, los contenidos de hoy promueven una comunidad que, en su permanente intercambio, ha ido complejizando los mensajes, convirtiéndolos muchas veces en vehículos de cuestionamiento y ejemplificación de los entornos sociales que representan. De hecho, la ficción se encargó de actualizar la mitología al ceder la posta a narraciones no sacras, una vez que los dioses fueron destronados durante la conquista de otras hegemonías. Los relatos fueron humanizando a sus protagonistas hasta convertirlos en vaqueros invencibles y detectives astutos en medio de una realidad compleja de amores densos, de héroes fallidos y finales ambiguos y discutibles. Así, los humanos se tornaron dioses y se sabe que los dioses no mueren, por eso los grandes protagonistas y villanos de otro tiempo han pegado la vuelta, las masas los han acogido, su maldad se ha tornado relativa y se han multiplicado los puntos de vista sobre su condición. Verbigracia: los cazarrecompensas, otrora villanos del clásico *Star Wars* (1977), se reivindicaron en *The Mandalorian* (2019) y Johnny Lawrence, el matón arquetípico de *Karate Kid* (1984), es humanizado mas no perfeccionado en *Cobra Kai* (2018).

Como apunta Clifford Geertz (1995), las sociedades narran historias sobre sí mismas y para sí mismas como una manera de entenderse y presentarse. De modo que es posible rastrear en ellas elementos autorreferenciales que permiten “leer” cómo va una sociedad. Por ejemplo,

WandaVision (2021), la miniserie que de manera audaz inauguró la nueva etapa de expansión del universo Marvel, ofrece un encuentro de perspectivas alrededor de la sociedad estadounidense: de un lado, Disney, con una visión optimista de una Norteamérica rural con trenes y granjas como en la infancia de su fundador, y del otro Marvel, nacida de la imaginación de autores neoyorquinos que simbolizaban los cambios políticos y juveniles en la década de los sesenta en una urbe cuya mejor metáfora eran los mutantes atormentados.

Como se sabe, en *WandaVision* la protagonista es inducida a recordar su infancia, cuando en su lejano país de Europa del este su familia disfrutaba de comedias provenientes de Estados Unidos en un viejo televisor que, luego de un bombardeo, es lo único que se sostiene en pie. El periodista Marco Sifuentes encuentra una simbología interesante en el encuentro de un misil sin detonar y un televisor que exhibe una serie de la TV norteamericana:

Ambos objetos permanecen en el mismo plano y sirven, creo, como un comentario perfecto sobre la imagen de los Estados Unidos fuera de sus fronteras. Por un lado, la cara amable, idílica, que ofrece su cultura pop, de una ingenuidad que linda con lo ganso y, por otro lado, la brutal realidad de su violenta interferencia con el resto del mundo. (Sifuentes, 2021)

Las ficciones se presentan como una suerte de consecuencia del marco cultural en el que se cuentan, reflejándolo para ser de alguna forma aceptadas. Por tanto, asomarse y seguir las características de consumo que hicieron de ciertas producciones un éxito es aproximarse a un buen reflejo de su momento histórico. En un artículo donde expresa su entusiasmo por *24* (2001-2010), la serie de acción antiterrorista que hizo famoso al personaje de Jack Bauer, Mario Vargas Llosa remata con una reflexión acerca de los eventos representados:

¿Es demasiado forzado entrar en semejantes elucubraciones con una serie televisiva que solo persigue divertir, y lo consigue estupendamente, y no hace alarde de pretensiones ideológicas ni siquiera políticas? Tal vez lo sea. Pero la verdad es que la ficción en particular, y la cultura en general, no son nunca gratuitas, tienen siempre unas raíces que se hunden en una problemática social, y este es uno de los factores que determinan el éxito o el fracaso de los productos artísticos. Aunque una ficción sea inmediatamente reconocida como algo que no es una objetiva representación de la vida, si en ella, de algún modo, a veces muy indirecto y alegórico, el espectador —o lector— no se siente expresado, provocado, retratado, difícilmente se identificaría con sus personajes y sucesos y se dejaría seducir por ella al extremo de vivir sus mentiras como si fueran verdades. (Vargas Llosa, 2006)

A lo dicho, las ficciones —específicamente las estadounidenses— son un barómetro de lo que la tribu dominante ha querido mostrar de sí misma para la cultura occidental más allá de sus fronteras. Los años cincuenta ofrecieron una idea de renacimiento, tras la experiencia del nazismo y la amenaza comunista, que etiquetó las corrientes ideológicas en compartimientos binarios que encajaban con su construcción de lo que eran el bien y el mal, la libertad y la opresión. De ahí que no resultara gratuito el regreso del *cowboy*, esta vez en formato de justiciero televisivo, para subrayar la alegoría del origen de la civilización y el miedo al otro distinto, en este caso, el nativo norteamericano.

Los años sesenta, más bien, destellaron los colores de una movida juvenil y rebelde. A los relatos de orden clásico que promovían las tradiciones que se empezaban a tambalear se sumaron expresiones más pop, desde el *Batman* (1966-1968) de Adam West, pasando por las aventuras de una familia rural que se vuelve millonaria en *The Beverly Hillbillies* (1962-1971), hasta la particular vida familiar entre mortales de una simpática bruja en *Bewitched* (1964-1972). Y para contrarrestar el comunismo, entraron a la programación series de espías inspiradas en la saga de James Bond, como *Mission Impossible* (1966-1973) y *The Man from U.N.C.L.E.* (1964-1968), amén de la excelente parodia que supuso *Get Smart* (1965-1970).

En los setenta, el tono cambió ante la crisis del precio del petróleo y la guerra de Vietnam. Las ficciones perdieron optimismo y se alentaron relatos como el policial, donde la inestabilidad se cifraba en ciudades cuya protección dependía de centinelas, tipos diferentes encargados de ajustar las cuentas con el mal. Ahí están *Cannon* (1971-1976), *Kojak* (1973-1978), *Ironside* (1967-1975), *Columbo* (1971-1978), *Barnaby Jones* (1973-1980) o *Baretta* (1975-1978), todos teñidos de un aura de amargura. La revolución femenina hizo que las mujeres ganaran el protagonismo de algunas series como *Police Woman* (1974-1978), *Charlie's Angels* (1976-1981) o *Wonder Woman* (1975-1979), aunque, como bien apunta Laura Mulvey (1975), se trata de productos destinados a la mirada masculina.

Mientras las representaciones amargas de las calles copaban la pantalla, la idea de la familia como pieza estable y fundamental se reforzaba a través de

la nostalgia y la voluntad ejemplificadora con *The Waltons* (1972-1981) y *Little House on the Prairie* (1974-1983), que ofrecían una ruralidad idílica y refrendaban la ética protestante del trabajo en tiempos de crisis. Así las cosas, no es de extrañar que la sensación de desencanto frente a la inmoralidad percibida ante el caso Watergate, y la decisión de los países petroleros de fijar sus propios precios, tuviera gran influencia en la trama de *Dallas* (1978-1991). La tragedia de la familia Ewing se convirtió en la *soap opera* más popular del mundo, dejando en claro que no solo “los ricos también lloran”, sino que se depredan y son malvados entre ellos.

Esta aura decadente cobra especial inspiración en una de las series que marcará el derrotero del humor agrio y la crítica políticamente incorrecta del ciudadano estadounidense: *All in the Family* (1971-1979), donde el personaje principal acumula todos los defectos contemporáneos y comulga con el desencanto del sueño americano. Algo que se evidencia también en *M*A*S*H* (1972-1983) —a propósito de la guerra de Vietnam, pero ingeniosamente ambientada en la guerra de Corea—, que usa el drama y la comedia como un juego de luces y sombras que critica los ideales estadounidenses. No sería sino hasta la década de los ochenta que Vietnam sería señalado con nombre propio a través de *The A Team* (1983-1987), pero especialmente de la mano de Sylvester Stallone y Chuck Norris, que regresarían dramáticamente a la península para rescatar prisioneros y reparar el honor al dejar sentado que, en verdad, ellos siempre fueron los “buenos”.

El gobierno de Ronald Reagan y su muletilla en favor de la grandeza de los Estados Unidos actualizaría el discurso conservador frente a las revoluciones culturales de los sesenta y setenta, circunstancia que se expresó ejemplarmente en *Family Ties* (1982-1989), una comedia en la que unos padres *hippies* y contraculturales conviven con hijos conservadores y materialistas. A su vez, *Diff'rent Strokes* (1978-1986) se esforzará por ofrecer la imagen americana del altruismo salvador al presentar a un millonario que adopta a dos hermanos afroamericanos pese al racismo que enfrenta, mostrando la bondad de los grupos pudientes y reafirmando su contenido político al tener a la primera dama de entonces, Nancy Reagan, como actriz invitada. Por su parte, Bill Cosby estrena *The Cosby Show* (1984-1992),

donde la familia afroamericana abandona la marginalidad para instalarse en la clase media, en una antesala de lo que luego mostrará *The Fresh Prince of Bel Air* (1990-1996), que se animará a escalar aún más y desafiar los estereotipos y el paternalismo social. Sin embargo, esta idea de país que retoma su ascendencia y gloria como potencia se vio contrariada por una decadencia cada vez menos disimulable, expresada en esa conjugación de glamur y estética MTV que ostentaban policías y narcotraficantes en *Miami Vice* (1984-1989) y *Silk Stalkings* (1991-1999) pero, especialmente, en la acritud de *Married... with Children* (1987-1997).

NUESTRO PRÓXIMO EPISODIO: LA POSMODERNIDAD

La racionalidad del siglo pasado, además de progresos técnicos y científicos, reportó un holocausto, dos guerras mundiales y una serie de ideologías radicales, por lo que no resulta gratuito que la perspectiva Disney de un país feliz empezara a torcerse con el nuevo milenio, un siglo XXI más bien cínico y desencantado, atento a las marcas y abyecciones sociales para dar forma a protagonistas fallidos que sirven para explorar la otra cara de las emociones y relativizan la ponderación de los héroes. Allí están *The Sopranos* (1999-2007), invitándonos a ver el mundo de la mafia desde otro ángulo, o los antihéroes de *La casa de papel* (2017-presente) o el mismísimo Walter White de *Breaking Bad* (2008-2013), como los ejemplos más celebrados.

Este desencanto del mundo debió motivar la valoración de las propias emociones por encima de la racionalidad. De allí, probablemente, la conexión casi natural entre la ficción contemporánea e internet, donde cada uno es libre de desglosar sus puntos de vista y donde las votaciones, los chismes y la popularidad de los personajes dependen de una corriente de opinión que suele mutar con facilidad. Y quizá, también, esta proliferación de miradas sea la responsable de la demanda por una mayor participación de otras sensibilidades, una en que la construcción de la mirada —por ejemplo— no dependa tanto de la variable biológica del sexo como de la performance, abandonando la vieja complicidad de la mujer estructuralmente adherida a la casa —desde *The Flintstones* (1960-1966) hasta *The Simpsons* (1989-presente)—, para hacerla protagonista de aventuras como las de la abogada *Ally McBeal* (1997-2002), el drama médico

Grey's Anatomy (2005-presente) o la fantástica *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003).

Pero donde se evidenciará con mayor claridad el cambio cultural será en la disolución de ciertas dicotomías. Desde antiguo, la división binaria se ha concebido universalmente a partir de las características del cuerpo humano, que tiene miembros duplicados y guarda simetría en su forma total. Sin embargo, la diferencia cultural ha gravitado alrededor de la manera como se relacionan ambos opuestos. Mientras que en las culturas de oriente rige el principio de armonía, la cultura occidental ha construido una perspectiva de oposición irreconciliable entre ambos: bien y mal, masculino y femenino, arriba y abajo, tradición que puede rastrearse hasta Babilonia, donde los dioses eran tenidos como buenos y malvados, estos últimos de larga inspiración para la construcción de antagonistas tan distintos y distantes como en *The Exorcist* (1973) o *Ghostbusters* (1984). La tradición judía también difundió una noción del bien y del mal irreconciliablemente separados, pero con una divinidad positiva frente a la perversidad del mundo. Y, más tarde, el cristianismo enfatizaría la idea de premio o castigo frente al buen o mal seguimiento de la ley divina, canon que la política internacional de Estados Unidos se encargaría de reelaborar a través del llamado “eje del mal” que hace las veces de punto cero a la hora de legitimar lo correcto y lo incorrecto en el orden y la economía mundiales. Hasta septiembre del 2001, cuando Estados Unidos sufre un ataque en su territorio y los medios transmiten no solo el atentado, sino los acontecimientos de respuesta: como la invasión de Irak, entre otros objetivos en Medio Oriente. Entonces la población percibe que, igual que treinta años antes en Vietnam, los países no los reciben como salvadores, sino que su afán invasor e intervencionista se hace patente. Con lo cual el brillo de *sheriff* mundial se desvanece y el tan recurrido maniqueísmo también.

En esta línea, quizá sea *The Wire* (2002-2008) la gran serie de referencia:

Aunque tiene el clásico esquema de una confrontación entre policías y delincuentes, *The Wire* rompe a cada paso ese maniqueísmo mostrando que, en el mundo en que transcurre la historia —los barrios negros y miserables de Baltimore, los colegios públicos de la periferia, las comisarías marginales, los almacenes y muelles del puerto, la redacción del principal periódico de la ciudad, *The Sun*, y las oficinas de la Municipalidad— hay buenos y malos entreverados y que en muchos casos la bondad y la maldad coexisten en una misma persona

por momentos y según las situaciones. Lo único que queda claro, al final, es que, en aquella sociedad, casi todos fracasan y los pocos que tienen éxito lo alcanzan porque son unos pícaros redomados o por obra del azar. (Vargas Llosa, 2011)

Ahora bien, resulta interesante notar la contradicción que aporta internet. Mientras que distintas ficciones ofrecen historias que en los casos recientes niegan el maniqueísmo de buenos contra malos y presentan perspectivas empáticas incluso con los enemigos del protagonista, la discusión en redes sociales como Twitter o Facebook adquiere un cariz agresivo que reduce el debate político, social o de opinión en general a opciones excluyentes de tipo “A o B”, circunstancia que genera “linchamientos” cibernéticos con poca posibilidad de defensa que derivan en una cultura de la cancelación, donde se censura la posición divergente sin mayor mediación, pero sí con mucha emoción, esa carga subjetiva que tanto repele como convoca.

En 2009 la película *Fanboys*, dirigida por Kyle Newman, retrató la lucha de un grupo de amigos íntimos por conseguir que uno de sus miembros, víctima de cáncer terminal, pudiera ver el Episodio I de Star Wars titulado *The Phantom Menace* (1999). Para lograrlo, se encaminan al rancho Skywalker para entrevistarse con George Lucas y así concretar ese último deseo. La ruta heroica se ve matizada por el encuentro con fanáticos de la serie *Star Trek* (1966-presente), los denominados *trekkies*, y el enfrentamiento entre estas tribus urbanas de motivación interestelar hace avanzar la trama bajo la forma de una comedia que explota la pasión que mueve a los fans a generar comunidades unidas por la misma emoción.

Las grandes historias, en general, fundan lo que Maffesoli (2004) llama comunidades emocionales o comunidades de consumo, algo que Sarah Yrivarren en su estudio fundante de las tribus urbanas en Lima denomina tribus por la imagen:

Se originan principalmente debido a la imagen televisiva, la pantalla grande, los videojuegos, juegos de PC o de rol ... pese a que la popularidad del televisor se da aproximadamente en la década de 1960, se necesitaron unos 15 a 20 años antes de que se creara un culto por la imagen televisiva que diera pie a grupos tribales... (Yrivarren, 2012, p. 44)

Así, la imagen se ha constituido en la gran articuladora del relato contemporáneo. Una vieja nueva forma de narrar renace o se hace más popular gracias a ella. La segunda década del siglo XXI ha consolidado una edad dorada de las series a costa de sacrificar la plataforma natural de los

canales de televisión convencionales. Internet se ha apoderado —de forma legal y en algunos casos, ilegal— de la transmisión de ficciones a través del *streaming*. La vocación cinematográfica por el *blockbuster* ha abonado el terreno para nuevos directores que consolidan muchas veces obras colectivas que paulatinamente han despertado el interés del público por historias más audaces alrededor de las que se construye lo que Pierre Bourdieu (1998) definía como “distinción”, al asociarse con gustos elevados pero también con cierta disolución de fronteras que anularía la vergüenza de declararse fan de alguna de estas ficciones sin importar el ambiente intelectual en el que uno se encuentre.

Y, acaso, una de las características que mejor anima el fluir de las imágenes sea la serialidad, los reflejos recuperados de las novelas por entregas, los ecos de tiempos distintos que se conjugan para sobrellevar la vida hoy, como ocurriera hace muchos años cuando un sultán del siglo VIII pasaba cada noche con una doncella diferente para decapitarla al día siguiente como una forma de venganza simbólica y radical por la infidelidad de su primera esposa, hasta que Sherezade, pese a estar exonerada del sacrificio, decide dar una oportunidad a las mujeres del reino y se presta para distraer al resentido sultán contándole un cuento que interrumpe cada amanecer en la parte más emocionante. Como Sherezade, también la serialización ha salvado la economía de muchas compañías y ha mantenido animada a su audiencia, en una época en la que la desazón, el aislamiento y el miedo no han avanzado para peor, al mantener viva la inspiración y el aliento para un nuevo renacimiento, como suele ocurrir cada cierto tiempo en esta historia nuestra que no tiene fin.

REFERENCIAS

- Ang, I. (1992). Dallas and the melodramatic imaginations. En: M. Landy (Ed.), *Imitations of life: A reader of film and television melodrama* (pp. 473-495). Wayne State University Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Harvard University Press.
- Geertz, C. (1995). *La interpretación de la cultura*. Gedisa.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus*. Siglo XXI.
- Moscatel, S. (2016, 16 de junio). Respecto a la TV, los intelectuales se equivocan: Grant McCracken. *Milenio*. <https://www.milenio.com/espectaculos/respecto-a-la-tv-los-intelectuales-se-equivocan-grant-mccracken>

- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Ong, W. (2002) *Orality and literacy: The technologizing of the word* (2.^a ed.). Routledge.
- Sifuentes, M. (2021, 28 de febrero). Tu año pandémico en *WandaVision*. *La Encerrona*.
<https://www.patreon.com/posts/48090498>
- Vargas Llosa, M. (2006, 9 de septiembre). Héroe de nuestro tiempo. *El País*.
- Vargas Llosa, M. (2011, 23 de octubre). Los dioses indiferentes. *El País*.
- Yrivarren, S. (2012). *Tribus urbanas en Lima: jóvenes y adolescentes en busca de un espacio en la ciudad 1990-2010*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.