

¿SON ARTE LAS SERIES DE TELEVISIÓN?

ARE TELEVISION SERIES ART?

HORACIO MUÑOZ FERNÁNDEZ
horaciomunozfernandez@live.com

Universidad
de Salamanca

Resumen: Desde que comenzó el *boom* de las series de televisión, los esfuerzos intelectuales de críticos y especialistas se han centrado en legitimar unos contenidos visuales emitidos en un medio tan denostado culturalmente como la televisión. Como ha explicado el filósofo José Luis Pardo, este proceso siempre ocurre cuando productos de la cultura popular superan el espacio que socialmente han tenido asignado. Las series de televisión han sido objeto de dos procesos sancionadores que buscaban ennoblecerlas. Por un lado, se les otorgó legitimidad estética aplicando cánones de la alta cultura. Así, las series empezaron a compararse con la literatura, la novela por entregas o el arte. Por el otro, legitimidad moral considerando muchas obras como de protesta social, denuncia o testimonio. Javier Marías, Marta Sanz o Vicente Luis Mora han criticado este alto estatus cultural que han adquirido como consecuencia de su popularidad. Este último, por ejemplo, ha puesto en duda que las series de televisión pudiesen ser consideradas como arte porque no favorecen una experiencia estética profunda sino una especie de sucedáneo que requiere poco esfuerzo intelectual. Aunque era necesario pinchar la burbuja cultural de las series, la crítica a su posible condición artística ha pecado de esencialista en su intento de separar o diferenciar lo que es el arte de lo que pertenece al ámbito de la cultura y el entretenimiento. **Palabras clave:** legitimación; series; televisión; arte; arte de masas; cultura visual.

Abstract: Since the boom of television series started, intellectual efforts of critics and experts focused on legitimizing visual contents showed in a medium regarded as low-brow as is the television. As philosopher Jose Luis Pardo has explained, this process happens when products of popular culture surpass their socially assigned space. The television series have been the object of two processes that attempted to ennoble them. On the one hand, aesthetic legitimacy was bestowed upon them by applying highbrow standards to them. Thus, series started to be compared to literature, serialized novels or art. On the other hand, they were given moral legitimacy by being regarded as social protest, criticism or tes-

Referenciar como: Muñoz Fernández, H. (2016). ¿Son arte las series de televisión?. *index.comunicación*, 6(2), 69-82. Recuperado de <http://journals.sfu.ca/indexcommunication/index.php/indexcommunication/article/view/230/207>

timony works. Javier Marías, Marta Sanz or Vicente Luis Mora have criticized the new high cultural status they have achieved because of their popularity. The latter, for example, questioned that television series could be considered art because they do not foster a deep aesthetic experience but a kind of substitute, an ersatz that needs little intellectual effort. Although it was necessary to burst this cultural bubble of series, criticism of their artist status is too essentialist in its attempt to separate or differentiate what is art from what belongs to the field of culture and entertainment. **Keywords:** Legitimation; TV Series; Television; Art; Mass Art; Visual Culture.

1. Introducción

En los últimos años, las series de televisión han obtenido una enorme relevancia cultural y social, estableciéndose como unos contenidos con una gran legitimación en todas las esferas de la sociedad. El progresivo ascenso cultural de las series se ha ido reflejando a través de diferentes eventos, actividades, iniciativas y comportamientos sociales, como pueden ser la celebración de festivales, la edición de libros monográficos sobre series, la creación de revistas digitales y analógicas dedicadas a las series, la creación de congresos y cursos universitarios para la investigación, la enseñanza y el debate, etc. Pero como bien apuntaba Concepción Cascajosa (2016), si las series han pasado a ocupar un lugar destacado en la sociedad se debe a una combinación de factores, socioeconómicos, tecnológicos, pero también estéticos que han sido analizados en diferentes trabajos (Newman y Levine, 2012; Glevarec, 2012; Colonna, 2015). En cuanto a los primeros podemos señalar la necesidad de las cadenas por cable de crear unos contenidos que ayudasen a fortalecer su identidad de marca, popularizando el canal entre abonados potenciales (Cascajosa, 2016: 40). Sobre los tecnológicos y sociales estarían la aparición de nuevos canales de exhibición, el surgimiento de las redes sociales y su capacidad comunicativa que propulsaron el fenómeno *fan* (Mora, 2015); es decir, las series se beneficiaron de la enorme pregnancia que tiene la red para condicionar e influir en el imaginario y los deseos de los espectadores. En los estéticos, se podrían aducir la revalorización de los guionistas como autores, la reactualización de géneros, las narraciones más complejas e imágenes más cuidadas, las nuevas temáticas que a veces transgreden lo moralmente aceptable, el apego a la actualidad social...

Si durante años las series de televisión habían sido ignoradas o degradadas a la mera condición de vulgar arte de masas, ahora se comparan con la literatura o el arte. Esta popularidad sería una muestra de la sociabilidad de unos productos que han obtenido unos altos criterios de calidad y sofisticación y que en muchas ocasiones no tienen que ver con la televisión y sí con una cuidada reactualización

o reciclaje de modelos cinematográficos, literarios y teatrales burgueses anteriores que sobreviven gracias a la rentabilidad económica que les proporciona un sistema estéticamente conservador.

2. Han muerto las historias, ¡larga vida a las historias!

Como se repite desde diferentes ámbitos –véase por ejemplo el manifiesto del portal *serielizados.com*–, una de las causas del éxito y la popularidad de las series de televisión tendría que ver con una (supuesta) decadencia, fracaso o muerte del cine. Pero que la pasión por un tipo de cine haya encontrado su perfecto sustituto en las series no se debe solo a que estas hayan sabido tomarle mejor el pulso a la realidad (Reviriego, 2011), sino a su apuesta por el relato y la narrativa en un momento en el que tanto los *blockbuster* como el cine autoral se situaban más allá de la narración. Los primeros volvieron al modelo de cine de atracciones de los inicios intentando golpear los sentidos del espectador a través de un tipo de imagen-acción sobresaturada y excesiva ajena a la narración. Como bien ha explicado Bruce Isaacs (2014), el *blockbuster* contemporáneo disocia las imágenes de su progresión narrativa, presentándolas como objetos afectivos en sí mismos destinados a la delectación visual del espectador. Las relaciones clásicas entre los planos que buscaban situar al espectador dentro de la escena se fracturan en cientos de cortes de duración muy breve desde diferentes perspectivas que en el montaje producen una sensación de rapidez y movimiento.

Por su parte, las películas de los cineastas más atrevidos e interesantes que estaban en los mejores festivales del mundo (Tsai Ming-liang, Albert Serra, Jia Zhangke, Lisandro Alonso, Pedro Costa...) mantenían con la narrativa una relación de negación, de discrepancia, de liberación o simplemente de ausencia. Lo que buscaban no era contar una historia de una manera menos estereotipada sino construir sus películas centrándose principalmente en los elementos con los que antes se contaban estas historias: el espacio, el tiempo y el cuerpo. De esta forma, muchas de estas obras habrían dejado de tener esa condición de fábula contrariada que, según Jacques Rancière, ha sido propia del séptimo arte. Ya que, si por una parte, el ojo mecánico y pasivo de la cámara nunca ha conocido las historias sino que filma imágenes sin conceptos, por otro, esta indeterminación de la tecnología sería traicionada por la incorporación de la narrativa. Así fue como el cine cambiaría su destino inicial y se convertiría en la disciplina artística que salvaguardaría las esencias de la tradición aristotélica, quedando cautivo de un régimen representativo que, no lo olvidemos, las demás artes habían dejado atrás.

Frente a este panorama tan poco narrativo, algunos críticos y espectadores tradicionales empezaron a entonar la cantinela de la muerte del cine, en un

nuevo correlato de las sucesivas muertes que han afectado a casi todas las artes a la largo de la Historia. En ocasiones este diagnóstico se hacía a partir de la deprimente y poco estimulante programación de las carteleras comerciales, y otras después de asistir con estupor a las programaciones de los festivales de cine. Detrás de toda esa melancolía fúnebre que aparecía reflejada en textos y críticas de prensa tradicional, pero también especializada, no se encontraba otra cosa que la defensa ideológica de una supuesta esencia del cine que respondía a unos gustos clásicos y a unos prejuicios consensuados: el cine tiene que narrar, contar una historia a partir de una sólidas estructuras. Sin embargo, no está de más recordar, como bien hacía Miguel Marías (2005), que no todo tiempo pasado fue mejor y que no existe ninguna obligación que haga que el cine sea exclusivamente narrativo. Si de esencias hablásemos, como dijimos, la tecnología cinematográfica nunca ha conocido las historias.

Fue en este caldo de cultivo nostálgico, y por qué no decirlo retrogrado, cuando emergió el *boom* televisivo. Las series apostaron por lo que el cine o el teatro más contemporáneo había dejado de ofrecer: drama e historias; es decir una poética clásica “constituida por la representación de hombres que actúan, por la puesta en escena de uno o varios actores de la palabra que exponen o reproducen una sucesión de acciones que acontecen a los personajes según una lógica que hace coincidir el desarrollo de la acción con un giro de la fortuna y el saber de dichos personajes” (Rancière, 2005: 184). Los críticos tradicionales de prensa que, no lo olvidemos, son contratados para reflejar los gustos mayoritarios del público, no para llevarles la contraria, y que habían defendido la tesis del fallecimiento del séptimo arte, se preguntaban de manera retórica si las películas eran malas o simplemente la televisión era mucho mejor (Scott, 2010). Entusiasmados con el potencial narrativo de la series a algunos críticos les faltó poco para decir que esto sí que era buen cine (Joyard, 2003). Un ‘cine’ en el que por encima de las imágenes priman los argumentos y las tramas con las que buscan crear hipótesis claras sobre los eventos futuros que se pueden desarrollar, y de esta manera mantener la atención y el interés del espectador durante el mayor tiempo posible, con unos fines siempre de rentabilización comercial a través de la publicidad o la suscripción. Tanto es así, que incluso Concepción Cascajosa (2015: 55) señala que las series de televisión no son producidas por razones estéticas por unas cadenas que funcionarían como patronos del arte sino “como empresas que deben responder ante sus accionistas”. Sin embargo, por nuestra parte, no se trata en ningún caso de hacer una reivindicación del principio de autonomía como requisito fundamental de la creación artística, y mucho menos en una época en la que los intereses comerciales y artísticos ya no son antagónicos, sino de resaltar que parte de las estrategias narrativas que algunos tildan de

complejas y novedosas (Mittell, 2015) tienen como objetivo primordial: fidelizar espectadores a través del suspense, la curiosidad y la emoción, utilizando las mismas recetas. Las series aplican las normas hegemónicas de guion de todas las películas clásicas, con la diferencia de que ellas tienen la enorme ventaja de la duración para desarrollar más la psicología de los personajes y las tramas. Son estructuras clásicas codificadas, solo que aplicadas a capítulos y dosificadas a lo largo de temporadas que pueden llegar a durar muchas horas. En palabras del escritor Gonzalo Torné (2014): “La narrativa televisiva se sustenta en los giros de la trama, los diálogos cortantes y los cambios bruscos de temperamento de los personajes; con notables excepciones está pensada para mantener cautivo a un espectador menos leal que quien se compra un libro. La información suele presentarse en forma de rompecabezas para involucrarle como agente activo (pero con el cuidado de no suministrarle nunca las piezas necesarias). Ambos rasgos le suministran a la ficción televisiva la apariencia de estarse elaborando delante de nosotros. Esta impresión se beneficia del continuará, viejo como el mundo, (...) no solo sentimos el deseo de saber cómo sigue, sino de saberlo antes de la próxima entrega para no perder comba.”

3. Legitimación cultural

No cabe duda de que si las series de televisión ascendieron en su consideración cultural es porque seguimos respetando que la cultura se conciba a base de estratos verticales (Cuesta, 2015). Las series de televisión pasaron de ser un ejemplo de vulgaridad, estupidez, conformismo y pasividad a muestras culturales de inteligencia, la actividad, la formación y el arte; de productos de la peor clase de la cultura de masas a valoradas y comparadas con la literatura o el cine, como un ejemplo excelso del mejor arte de nuestro tiempo. Pero esta obsesión por crear un “arte del siglo” no es nueva, ya que en este repentino encumbramiento de las series encontramos el viejo deseo de unidad del Arte que, por ejemplo, se expresó en el Renacimiento haciendo de la arquitectura el marco de todas las obras, en el Romanticismo con la música y en el Expresionismo con la poesía. Cuando se señala ahora a las series, como en el siglo XX fue el cine, para ese papel se intenta hacer “un mismo recentramiento” (Aumont 2007: 278). Las analogías, las comparaciones, las correspondencias entre las series y la literatura o el cine, habituales desde el inicio del *boom* televisivo, tratarían de reestablecer o crear una esencia del Arte en una época desprovista de ella.

Los procesos de legitimación siempre se producen cuando productos de la cultura popular superan el lugar que socialmente se les había asignado. Como ha explicado el filósofo José Luis Pardo (2007) en su obra *Malestar en la cultura*

de masas, este hecho sancionador se realiza a través de dos procesos. Uno es otorgando a esos productos una legitimación estética, aplicándoles cánones de la alta cultura. Esto mismo es lo que, por ejemplo, no ha parado de hacer el escritor y ensayista Jorge Carrión desde que patentase el término *Teleshakespeare* para referirse a la nueva ficción televisiva norteamericana, comparando algunas series con la gran literatura, “o como una novela por entregas” (2011: 44). Sin duda series como *Boss* (Starz, 2011- 2012) pueden ser vistas como una reescritura contemporánea de *Macbeth*, pero comparar o igualar una obra con otra resulta bastante ridículo: “pues por mucho que uno se empeñe en mostrar lo que hay de común entre las melodías de Georges Brassens y las de Bach, en subrayar que ciertas canciones de los Beatles pueden considerarse variaciones de temas de Beethoven, en encontrar paralelismos entre el dibujo de Giotto y de algunos cómics contemporáneos o entre la dirección escénica de Billy Wilder y los cuadros de Manet, la confusión entre estos dos paradigmas sólo puede conducir a la ignorancia de las profundas diferencias que los separan estructuralmente” (Pardo, 2007: 85-86).

La otra forma consiste en la legitimación moral, considerándolas como obras de protesta, denuncia o testimonio. Este proceso moralizador se ha realizado en muchas ocasiones a través de una pirueta alegórica que, según Alberto Santamaría (2012), en un texto clarificador al respecto, consiste en desactivar la posibilidad de ver las series de televisión como lo que son, entretenimiento, “haciendo de ellas un producto maleable (un tercer lenguaje) inservible más allá de determinados juegos de malabares con los que pretende situar lo estudiado en su propio recinto de pensamiento”. El escritor Vicente Luis Mora (2015), por ejemplo, ponía en duda la capacidad de denuncia y política de las series cuando decía que estas solo “critican algunas cosas de la sociedad, o algunos excesos del sistema, lo justo para ocultar al espectador que su emisión y recepción acrítica lo reafirman”. Las series “sólo intentan concienciamos de cosas de las que ya estamos todos más o menos concienciados: diversidad sexual, la lucha contra el racismo, contra la discriminación de las mujeres, contra el maltrato... Su potencial político, por tanto, es prácticamente nulo”.

Un ejemplo claro de este proceso lo encontramos en un artículo de Jorge Carrión (2015) publicado en *El País*, donde se preguntaba, de manera retórica, si las series eran morales porque “en muchas de ellas se destila una visión negativa de la condición humana tanto en el drama como en la comedia”. El pesimismo o el nihilismo suelen dar como resultado visiones moralizantes de la vida, pero que las series sean ejemplos morales porque representan a personajes que carecen de ella roza casi lo alegórico: Carrión convierte en moral la amoralidad de muchas series al verlas como un reflejo de la falta de moral de nuestra socie-

dad. Es decir, su contenido moral funcionaría por ausencia. El razonamiento del escritor y ensayista parece una mezcla entre la idea hegeliana de que el arte debe tener una intención moral pero sin explicitación y sin desarrollo, y lo que Eloy Fernández Porta (2010: 259) calificaba como la reificación humanista: “la reducción del potencial estético a los sentimientos morales”. Sin embargo, siguiendo con este tema de la moralidad o amoralidad, la pregunta que se hacía Adam Kostko (2012) en su ensayo *Why we love sociopaths?* resulta pertinente. Para el filósofo norteamericano, el gran éxito que tienen personajes tan amorales como Don Draper, Dr. House o Dexter estarían promoviendo, a través de la identificación ficcional, una especie de fantasía sociópata en los espectadores, que consistiría en el intento de escapar de la naturaleza social de la experiencia humana, viviendo al margen de las normas sociales pero al mismo tiempo instrumentalizándolas para conseguir lo que uno quiere porque no está unido a la sociedad. Sin duda, parte del argumento y la denuncia de Kostko recuerda en exceso a la famosa crítica de Jean-Jacques Rousseau a la inmoralidad de la representación del teatro y sus perniciosos efectos morales sobre la conciencia de los espectadores que hacía en su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos* (1758). Para el escritor y pensador francés, el carácter ficcional del teatro tenía un doble efecto nocivo: por una parte, se sustraía al juicio moral representando cosas que fuera de él se consideran poco virtuosas; y por otra ejercía un efecto real sobre la sensibilidad moral del público a través de la fuerte identificación con lo representado. Sin caer en la manida denuncia platónica de los efectos narcotizantes y poco edificantes de las ficciones teatrales o televisivas, la pregunta que daba título al ensayo resulta muy interesante desde un punto sociológico o filosófico: ¿Por qué nos atraen tanto este tipo de personajes que no respetan las leyes y que no parecen tener otra moral más que la que responde a sus propios intereses?

3. 1. Arte auténtico contra arte de masas

En los últimos tiempos, en nuestro país, han aparecido reconocidas voces de la literatura que han puesto en duda este nuevo estatus cultural de la series de televisión con declaraciones y afirmaciones que intentan devolver a las series a su condición de productos culturales cuya intención primera “es divertir y dar placer, posibilitar una evasión fácil y accesible para todos, sin necesidad de formación alguna sin referentes culturales concretos y eruditos,” (Lipovetsky y Serroy, 2010: 79), o reabrir de nuevo el debate de arte *versus* cultura señalando las diferencias que existirían entre ambos campos con argumentaciones que, en muchas ocasiones, reproducen los tópicos filosóficos que en el siglo XX ha habido en contra el arte de masas (véase Carroll, 2002). Es decir, las series no pueden ser un arte verdadero porque se hacen para atraer al público, son estereotipadas y fáciles de seguir.

Por ejemplo, para la escritora Marta Sanz la legitimación de las series se habría producido gracias a una difuminación interesada entre la alta cultura y la baja: “En una ceremonia *in* de la confusión entre lo popular y lo elitista, en un falso difuminado de los límites, nos fascinan la banalización de la literatura sometida a la superficialidad de ciertos lenguajes audiovisuales y de la metamorfosis seudointelectual del entretenimiento televisivo. La consideración de las series como literatura resulta cuestionable académicamente y se vincula con una corriente de desprestigio de la palabra literaria por parte de lectores que experimentan cierto aburrimiento *sine nobilitate*, o que no se molestan en leer y cubren su cuota de prestigio cultural con *Mad Men*”. También el escritor, ensayista y poeta Vicente Luis Mora (2015) escribía una larga entrada en su blog en la que cuestionaba el estatuto artístico de las series de televisión oponiéndolas a la literatura y comparando su sobredimensión narrativa con las técnicas persuasivas e infantiles del *storytelling*. Compartimos plenamente la idea de que las series no son literatura, aunque la relación que establece Mora resulta excesivamente peyorativa. La narración de la mayoría de las series se asemeja, principalmente, a la de una buena narrativa de masas. La diferencia entre una y otra, entre la literatura y la narrativa popular, reside en que “la primera sitúa su énfasis en la historia más que en el lenguaje usado para contar esa historia” y la segunda “el lenguaje es la historia; es decir la historia es ante todo un vehículo para el despliegue lingüístico de las capacidades retóricas del escritor” (Moore, 2014: 20). Esta definición de Steve Moore resulta útil para comprender esa separación entre Literatura (Arte) y series (entretenimiento), lenguaje (Literatura) e historias (series) que establece Mora en su texto, pero también nos permite comparar las series, de manera más justa y precisa, con la narración del cine clásico, ya que la mayoría de ellas adoptan lo que Noël Burch (1987) denominaba como Modo de Representación Institucional.

La inflexibilidad con la que Sanz o Mora quieren separar el arte de la cultura o la industria peca de esencialista. En primer lugar porque no existe nada como el Arte sino las artes dentro del arte. Como recordaba José Luis Molinuevo (1998: 269) en *La experiencia estética moderna*, “no existe una esencia estética de la obra de arte que pueda ser aprehendida y expuesta por una estética, de modo que a partir de ella se pueda reflexionar sobre la obra de arte”. Y segundo, porque, como escribía Jacques Rancière (2012: 14), limitarse “al arte es olvidar que el arte mismo sólo existe como una frontera inestable que necesita para existir verse atravesada constantemente”. El arte hace mucho tiempo que perdió sus elementos de contraste como consecuencia de su absorción por la cultura visual. Los rasgos que podían identificar lo artístico de lo que no lo era se han disuelto en lo cotidiano y lo *mass-mediático*. Por lo tanto intentar hallar o imponer de

nuevo una especificidad ontológica del Arte resulta o bien melancólico o bien reaccionario. Pero también cometen el error de querer meter a las series en un paradigma estético que no le corresponde: ese en donde la separación entre el arte y el entretenimiento, las bellas artes de las funcionales y las mecánicas es, o era, claro y nítido. Este intento de crear de nuevo un antagonismo radical entre el arte y lo comercial, la cultura y el entretenimiento trata de volver a un modelo que pertenece a la edad moderna del arte y a los estadios ya pasados del capitalismo industrial y el capitalismo de consumo. En nuestra era transestética del capitalismo cultural se han difuminado todas estas oposiciones reivindicativas (Lipovetsky y Serroy, 2015). El existir separado de lo artístico desaparece, y constituye, por un lado, un triunfo de las subculturas, las culturas otras y las de lo cotidiano frente a la pretensión del paradigma hegemónico; y por otro, esa difuminación supone “una conquista del espectador, que ya no es llamado a considerar las determinaciones disciplinares que se imponen desde la inmanencia del campo de la práctica con que se relaciona, obligando en cambio a los estudios que se ocupan de ella a, contrariamente, tener en cuenta su respuesta como receptor, cualquiera que esta sea, educada o no, ignorante o no, cómplice o no” (Brea, 2004: 18).

La división entre arte y cultura que se establece a partir de la oposición y las diferencias entre literatura y series cae en esa falacia (burguesa) de la dificultad como garantía de la verdadera experiencia estética cuyo representante más ilustre siempre ha sido el crítico de arte Clement Greenberg. Ives Michaud (1994) calificaba como un error habitual de la estética nostálgica invocar la rareza, la sutileza y la extrema sofisticación de los valores estéticos y de las experiencias que nos proporcionan, cosa que Mora (2005) hacía en su texto cuando aludía a la complejidad y a los desafíos intelectuales que contenían las novelas de Samuel Beckett, Pierre Michon, William Gaddis, Alain Robbet-Grillet o Robert Musil. Nadie duda de la calidad literaria del *Ulises* (1922), de James Joyce o de *El cuadero perdido* (1995), de Evan Dara, pero no hay que confundir la circunstancia de que los valores estéticos sean objeto de elaboraciones muy complicadas y artificiosas con una supuesta sublimidad de principio. Porque fue justamente el arte del siglo XX el que obligó a tomar en consideración que cualquier cosa puede cumplir un valor estético “justamente por medio de mecanismos de valorización y de apreciación a veces extremadamente sofisticados y otras veces muy poco” (Michaud, 1994: 16).

4. Conclusión

No debemos hacer una crítica de las series de televisión desde una postura apocalíptica donde el arte supondría un espacio inmaculado de resistencia contra los

conformistas y superficiales gustos del público y los intereses mercantiles de las cadenas. Las series no son *La broma infinita* que aparecía en la novela de David Foster Wallace ni la obra de arte total que actúan como opio llevando a los espectadores a un estado de hipnosis. No hay duda de que las series hacen ciertos contenidos sociales y políticos estéticamente atractivos por medio de técnicas narrativas adocenadas. Pero como señala Boris Groys (2014), el público siempre ha querido encontrar en el arte las representaciones de asuntos y temas que tienen importancia o activan su vida cotidiana. Y muchas series actuales, como también muchos cómics o programas de televisión, contienen representaciones (sociológicas) más avanzadas que muchas obras pertenecientes a la Alta Cultura. Por eso, y porque algunas como *The Wire* (HBO, 2002-2008) consiguen reflejar la ambigüedad de lo cotidiano (Molinuevo, 2011), son interesantes, a veces.

Aunque las mejores series de televisión tienen un ritmo pausado y anticlimático, son complejas narrativamente, “no se someten a las estructuras y bloques convencionales, se alejan de la multitrama, rechazan el mecanismo rígido en la relación causa/efecto, se alejan del estilo y de las normas narrativas de televisión” (Tubau, 2011: 74), están todavía lejos de ofrecer alguna novedad o experimentación radical. Como bien escribe Mora (2015), la mayoría de las series “jamás desaffian al medio –ni a la comprensión del lectoespectador– permaneciendo iguales a sí mismas: sus capítulos son homogéneos en duración, siguen la secuencia prevista por la cadena a la que pertenecen (con cortes publicitarios, salvo en HBO, Netflix y similares), van creando una ficción con las rígidas reglas del melodrama convencional (planteamiento, nudo, conflicto, apariencia de final irresoluble, súbito giro dramático final que arregla la trama, casi siempre para bien), cuestionan algunos modelos sociales pero nunca el capitalismo que las sustenta como producto [...] y nunca se plantean un desafío estético como series”.

Pero el éxito de las series, como decíamos, no radica tanto en cómo lo cuentan sino en lo que cuentan, en su apuesta decisiva por representar las pasiones humanas a través de un discurso que se presenta como historia borrando sus huellas de enunciación. Usando una terminología semiótica diríamos que hasta ahora la mayoría de las series están demasiado preocupadas en los significados y poco en los significantes (de ahí el peso que tienen los guionistas). Su gran novedad, y también su mérito, está en su renovada capacidad de atraer, atrapar e implicar la atención y el interés de millones de espectadores por medio de las eternas leyes del drama y de un sentir ya sentido. A la pregunta de si a pesar de este evidente academicismo las series pueden ser consideradas arte, Jacques Aumont (2007: 267) ofrece una respuesta bastante clara al respecto: “Toda obra que quiere producir una novedad, *a fortiori*, debe jugar con todas las técnicas de la espectacularidad o

de la seducción, entre otras con la captación del espectador o del destinatario en general; pero no lo hace en el arte a menos que esa captación ponga en juego la forma, el dispositivo, la figuración, la escenificación, o sea el significante”.

Pero las series no son un arte nuevo ni una práctica que empiece de cero y que por lo tanto esté obligada a un periodo de inocencia hasta llegar a su maduración artística. Si como afirman sus más acérrimos defensores, las series son las herederas de la literatura y el cine, será a cuenta de hacernos creer que nada las hubiese precedido. Como decía el escritor Gonzalo Torné (2014), “la ficción televisiva atraviesa una prolongada edad de la inocencia en la que muchos de sus recursos técnicos y narrativos se celebran como relativas novedades dentro de su propia tradición”. Si las series de verdad quieren jugar a ser arte, y sin duda hay y ha habido algunas que podrían entrar dentro de esa vieja categoría trascendental, gracias en parte a que sus creadores han tenido un alto grado de autonomía, como por ejemplo Rainer W. Fassbinder con *Berlin Alexanderplatz* (1980) o Bruno Dumont con *P'tit Quinquin* (Arte, 2014), deben saber que, como señala Michael Onfray (2008: 144), “el arte vive de la historia, en ella, también para y por ella”.

Para no reabrir un debate tan estéril como el de alta cultura contra baja cultura o arte contra cultura, lo mejor sería considerar a las series como una manifestación extraordinaria de la cultura visual, por eso su estudio se hace en muchas ocasiones desde la sociología o los estudios culturales y no desde la historia o la estética. El término Cultura Visual siempre ha funcionado como una especie de cajón de sastre en el que incluir todo tipo de prácticas visuales, desde las populares y mediáticas a las artísticas. Dicho esto, no debemos olvidar el apunte de Simón Marchán Fiz (2005: 88), “es evidente que no toda la cultura visual es arte ni tiene que ser vista desde esa óptica ni devaluada porque no lo sea”. Por tanto, la pertenencia de las series a la cultura visual no equivaldría a prejuizar que estas pudiesen ser artísticas pero tampoco que no lo fueran. El hecho de que demasiados comentaristas se hayan apresurado a meterlas interesadamente en la categoría de arte, comparándolas con grandes ejemplos del cine o haciendo de ellas un trasunto visual de la gran novela norteamericana, tendría el efecto secundario de revelar que la nivelación cultural de las prácticas visuales, que ha defendido y promovido la cultura de masas, ahora quizás de nicho, como ejemplo democratizador, siempre fue una falacia. La cultura se sigue concibiendo verticalmente a pesar de que, como señaló Umberto Eco (1984), por derecho no existe una diferencia de valor, social o intelectual, entre un consumidor de novela negra y un consumidor de Joyce. No obstante, el hecho real y cierto es que en el mundo de la cultura la circulación va en un solo sentido: “Un intelectual cultivado puede pasar fácilmente de una lectura de Jean-Paul Sartre a la de una novela policial, alternar un filme de Godard con un western de clase B. Por el contrario, un aficionado a

las *sitcoms* y a los folletines televisivos, o bien un lector asiduo de novelas como las que se venden en las terminales de transporte, accederá más difícilmente a una cultura legítima, aun considerada burguesa y elitista” (Jimenez, 2010: 288). Esto no significaría, como afirma Concepción Cascajosa (2016) siguiendo a Bourdieu, que la legitimación cultural de las series, o de un tipo de series, se haya impuesto por un grupo social de clase media alta progresista que se opone a la alteración de las jerarquías culturales y siente un desprecio por lo popular. Quizás la legitimación cultural de la series tenga que ver con cierto agotamiento de algunos protocolos de la alta cultura que han sido aprovechados por el mercado ante la demanda de un público con ganas de socializarse a través del consumo de productos culturales narrativos de calidad. Pero el gusto por un tipo de series no respondería a un factor de distinción sino que tendría más que ver una coerción histórica y estética que ha privilegiado y explotado la narración y el drama aristotélicos, no sólo como el único modelo posible sino como el mejor de los negocios posibles.

5. Bibliografía

- ▶ AUMONT, Jacques (2007): *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- ▶ BREA, José Luis (2004): *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Cendeac.
- ▶ Burch, Noël (1987): *El tragaluz infinito*. Madrid: Cátedra.
- ▶ CARRIÓN, Jorge (2011): *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- ▶ CARRIÓN, Jorge (2015): ‘¿Son morales las series de televisión?’, en *El País*, 2 de junio. Consultado en línea desde: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/02/television/1433246816_280061.html
- ▶ CARROLL, Noël (2002): *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Machado Libros.
- ▶ CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2016): *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- ▶ COLONNA, Vincent (2010): *L'art des séries télé ou comment surpasser les américains*. París: Payot.
- ▶ CUESTA, Mey (2015): *La rue del percebe de la cultura y la niebla de la cultura digital*. Bilbao: Consonni.
- ▶ ECO, Umberto (1984): *Apocalípticos e integrados*. España: Lumen.
- ▶ GLEVAREC, Hervé (2012): *Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*. París: Ellipses.
- ▶ GROYS, Boris (2014): *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: La Caja Negra.
- ▶ ISAACS, Bruce (2014): *The Orientation of Future Cinema: Technology, Aesthetics, Spectacle*. New York: Continuum.

- ▶ JIMENEZ, Marc (2010): *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.
- ▶ JOYARD, Olivier (2003): 'L'âge d'or de la série américaine', en *Cahiers du cinéma*, n° 581 (julio-agosto), pp. 12-14.
- ▶ KOTSKO, Adam (2012): *Why we love sociopaths? A guide to late capitalist television*. Winchester, Washington: Zero Books.
- ▶ LIPOVETSKY, Gilles; y SERROY, Jean (2010): *La cultura-mundo. Respuestas a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.
- ▶ LIPOVETSKY, Gilles; y SERROY, Jean (2015): *La estetización de mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- ▶ MARCHÁN FIZ, Simón (2005): 'Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra', en BREA, J. L. (ed.): *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalidad*, pp. 74-90. Madrid: Akal.
- ▶ MARÍAS, Miguel (2005): 'Cualquier tiempo pasado no fue mejor', en *Transit, Cine y otros desvíos*, 13 de junio. Consultado en línea: <http://cinentransit.com/cualquier-tiempo-pasado-no-fue-mejor/>
- ▶ MICHAUD, Yves (1994): *L'Arte contemporain en question*. París: Galerie nationale du Jeu de paume.
- ▶ MITTELL, Jason (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York, London: New York University Press.
- ▶ MOLINUEVO, José Luis (1998): *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- ▶ MOLINUEVO, José Luis (2011): *Guía de complejos: estética de teleseries*. Salamanca: Archipiélagos. En línea: <https://app.box.com/shared/opfjmcxppc>
- ▶ MOORE, Steven (2010): *The Novel: An Alternative History: Beginnings to 1600*. New York: Continuum Books.
- ▶ MORA, Vicente Luis (2015): 'Por qué llamar a las series arte cuando quieren decir *storytelling*', en *Diario de Lecturas*, 13 de junio. En línea desde: <http://vicenteluis-mora.blogspot.com.es/2015/06/por-que-llamar-las-series-arte-cuando.html>
- ▶ NEWMAN, Michael Z. y LEVINE, Elana (2012): *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. New York: Routledge.
- ▶ ONFRAY, Michel (2008): *La fuerza del existir. Manifiesto hedonista*. Barcelona: Anagrama.
- ▶ PARDO, José Luis (2007): *Malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ▶ PORTA, Eloy Fernández (2010): *€RO\$: La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama.
- ▶ RANCIÈRE, Jacques (2005): *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

- ▶ RANCIÈRE, Jacques (2012): *Las distancias del cine*. Castellón: Ellago Ediciones.
- ▶ REVIRIEGO, Carlos (2011): 'Amplitud de miras: nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas', en *Cahiers du cinéma España*, nº 47 (julio-agosto), pp. 7-8.
- ▶ SANTAMARÍA, Alberto (2012): 'Crítica en serie. La teoría de la doble h y el disfraz alegórico', en Alberto SANTAMARÍA, 18 de febrero. Consultado en línea: <http://albertosantamaria.blogspot.com.es/2013/05/critica-en-serie-la-teoria-de-la-doble.html>
- ▶ SANZ, Marta (2014): '¿Hay literatura en las series?', en *El País*, 12 de septiembre. Consultado en línea: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/11/babelia/1410439160_248507.html
- ▶ SCOTT, A. O. (2010): 'Are Films Bad, or Is TV Just Better?', en *The New York Times*, 8 de septiembre de 2010. Consultado en línea desde: <http://www.nytimes.com/2010/09/12/movies/12scott.html?pagewanted=all&r=0>
- ▶ TORNÉ, Gonzalo (2014): 'Inocencia y entusiasmo', en *El Cultural*, 7 de marzo. Consultado en línea desde: http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=34252
- ▶ TUBAU, Daniel (2011): *El guion del siglo 21. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Barcelona: Alba.