

# RÍO, FUGA, RELOJ, MATERIA, ESPEJO: EL APOGEO DE LA FICCIÓN EN SERIE PARA TELEVISIÓN EN EL LABERINTO DEL TIEMPO

RIVER, ESCAPE, CLOCK, MATERIAL, MIRROR: THE HEIGHT OF FICTION  
TELEVISION SERIES IN THE LABYRINTH OF TIME

JOSÉ MARÍA LOZANO MANEIRO  
josemaria.lozano@uah.es

Universidad  
de Alcalá

**Resumen:** Las series de televisión en las últimas décadas han alcanzado una madurez narrativa y un rigor plástico que demandan su vinculación a la tradición autoral que hasta hace poco conferíamos en exclusiva al cine. Si de un lado se hace imprescindible integrar su aportación al patrimonio centenario de la ficción audiovisual, de otro resulta necesario examinar su aporte a la luz de la historia cultural, de la teoría de la literatura y de la estética del cine, aplicando a series y seriales las herramientas de análisis acreditadas por un esfuerzo reflexivo que, sin dejar de remontarse a los antiguos griegos, abarca las modernas corrientes del análisis formal y de la preceptiva creadora. Desde esa vasta perspectiva se analiza, tomando como punto de apoyo las series y seriales de la ficción audiovisual contemporánea, la concepción del tiempo en los dos modelos capitales, el lineal y el iterativo, cuya pertinencia se pone en resonancia con la tradición narrativa para, desde ella, trazar la genealogía moderna de los modos de contar en serie y sus variantes actuales. Los nuevos paradigmas del texto dilatado permiten cuestionar los axiomas atribuidos al manejo del tiempo en el cine y elaborar nuevos supuestos susceptibles de ser aplicados al análisis temporal de la última ficción audiovisual en lo que hace a las adaptaciones de la novela y de la biografía para, de ahí, extenderse en la consideración de los modelos que, si hunden sus raíces en la tradición cultural, avanzan la existencia de una renovación expresiva construida sobre la tensión entre lo narrado y lo dramatizado. Con todo, lo más relevante de la distensión narrativa puede que sea la aparición de nuevas maneras de abordar el ritmo narrativo que confieren al relato audiovisual el espesor textual y el sentido de la duración psicológica que antes considerábamos patrimonio exclusivo de la novela. **Palabras clave:** ficción audiovisual; series de televisión; historia del cine; temporalidad narrativa.

**Referenciar como:** Lozano Maneiro, J. (2016) Río, fuga, reloj, materia, espejo: el apogeo de la ficción en serie para televisión en el laberinto del tiempo. *index.comunicación*, 6(2), 237-257. Recuperado de <http://journals.stu.ca/indexcommunication/index.php/indexcommunication/article/view/222/211>

**Abstract:** TV series during the last decades have achieved a narrative maturity as well as a visual perfection which demand to be linked with the authorial tradition that has been usually just granted to film. If, on the one hand it is imperative to integrate its contribution to the centenary heritage of audiovisual fiction, on the other hand it is necessary to review its contribution in light of Cultural History, Literary Theory and Film Aesthetics, applying the series and serials the analytical tools credited through the thoughtful effort that, while going back to the ancient Greeks, encompass the current developments of formal analysis and creation preceptive. From this broad perspective applied to contemporary fiction series and serials the time conception analysis is undertaken. The two capital paradigms, the linear one and the iterative one, are placed into resonance with the narrative tradition to chart the modern genealogy of the different ways of serial storytelling and its contemporary variants. The new paradigms of textual expansion call into question the axioms currently ascribed to time management on film and ask for new premises liable to be applied to the time analysis of the new audiovisual fiction regarding to novel adaptations and biopics. From there, the analysis can be extended to the storytelling models which, while are deeply rooted on the cultural tradition, move towards innovative paradigms built on the tension between story and drama in contemporary fiction made for television. Nevertheless the most relevant fact about the time distension is may be the emergence of new ways to address narrative rhythm which confer to audiovisual storytelling the textual thickness and the sense of psychological *durée* that have been traditionally considered as belonging exclusively to novel. **Keywords:** Audiovisual Fiction; TV Series and Serials; Film History; Narrative Time.

## 1. Introducción

Somos el tiempo [...]  
el tiempo es otro río [...]  
un incesante espejo que se mira/ en otro espejo y nadie puede verlos  
[...]  
se mira en el espejo fugitivo/ y descubre... que él también es un río y  
una fuga [...]  
la secreta/labor de los relojes en la sombra [...]  
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.

**Jorge Luis Borges:** *El hacedor, Arte poética*, Heráclito (*Elogio de la sombra*),  
Heráclito (*La moneda de hierro*)

Tradicionalmente la ficción seriada para televisión ha aparecido relegada, en el inapelable veredicto de la crítica, a la consideración genérica de mero producto de entretenimiento masivo, objeto de atención de los historiadores de la comunicación y de los sociólogos de la cultura de masas. Sin embargo, en las últimas décadas, hemos visto a las series de televisión elevarse de ese vasto territorio prácticamente indiferenciado para acceder al dominio, antes inalcanzable, de las obras de culto, un reducto tradicionalmente reservado al reducido conjunto de ficciones en celuloide que han ido construyendo el canon cinematográfico desde el final del siglo XIX hasta el comienzo del siglo XXI.

Este salto no es, sin embargo, inédito. Se venía insinuando desde la irrupción misma del medio con las incursiones, sostenidas o puntuales, de autores como Alfred Hitchcock, en los años cincuenta del pasado siglo, o de John Ford, en los años sesenta. Década a década, la televisión no ha dejado de alumbrar ficciones que se elevaban sobre la calidad media para constituirse en hitos memorables de la narración audiovisual contemporánea: la simple mención de *I, Claudius* en los años setenta, de *Brideshead Revisited* en los años ochenta, de *Dekalog* a finales de esa misma década o de *Twin Peaks* a comienzos de la siguiente son testigos elocuentes de que el poder de sugestión narrativa de las historias contadas en imágenes y sonidos no está acotado por las dimensiones de la pantalla, la duración canónica del relato o los condicionamientos tecnológicos del registro y la ventana de difusión de las imágenes.

Lo contemporáneo, lo verdaderamente nuevo del fenómeno que se está produciendo ante nuestros ojos, es la extensión cuantitativa de lo que hasta hace unos años era excepcional singularidad cualitativa: la exigencia, formal y sustantiva, de la ficción televisiva se ha ido equiparando a la del cine hasta el punto de desdibujar la frontera que, emulando la distinción tradicional entre alta cultura y cultura popular, oponía el cine a la televisión. Para el historiador del cine no hay razón para excluir a la contemporaneidad televisiva del objeto de su investigación: el registro tecnológico, el modo canónico de producción, el canal de distribución y la nómina cerrada de los autores que tradicionalmente habían servido para cercar su territorio se han vuelto equívocos, cuando no inoperantes. No existe hoy razón para excluir a las series de televisión del patrimonio narrativo del cine, como no sea al precio de amputar al cuerpo de la ficción audiovisual una parte esencial de su identidad en permanente evolución.

Pero es sobre todo al teórico del cine al que la ampliación del ámbito de análisis le plantea mayores desafíos. Buena parte de abstracción sobre la esencia y la autonomía del arte nuevo se ha fundamentado sobre la asunción del largometraje como forma canónica de la ficción audiovisual. La importancia, junto a él, de la ficción serial obliga hoy a replantear una parte no desdeñable de esa suma

ahora centenaria y de un modo especial la que discurre sobre la expresión de la temporalidad que constituye la esencia del relato y, de acuerdo con Marie Claire Ropars, el fundamento de su renovación discursiva:

“...le véritable critère de l’écriture s’est confirmé dans la capacité du cinéaste à rendre sensible la dimension temporelle du récit. Aussi n’est-il pas étonnant que tous les cinéastes-écrivains, depuis le Welles de Citizen Kane jusqu’au Resnais d’Hiroshima, aient inventé leur langage au cours d’une réflexion sur le temps, considéré comme sujet autant que comme matière de l’oeuvre” (Ropars, 1970, 131).

## 2. Metodología

Para describir la arquitectura temporal de las series hemos explorado la práctica creadora reciente de la ficción para televisión para determinar cómo, al trasluz del despliegue vertiginoso de su narratividad, de su acelerada proliferación discursiva, se han ido dibujando, a grandes rasgos, los dominios, géneros y especies de una taxonomía bajo la que subyacen modelos susceptibles de descripción.

Abstraer esas categorías, oponerlas para hacerlas más fácilmente reconocibles, reseñar cómo se ciñen al paradigma o cómo se desvían de él, determinar cómo se hibridan, ha sido, en la secuencia del proceso de búsqueda, la primera estación. Pero más allá de la descripción, la verdadera función de la investigación es encontrar la causa, la razón de esa peculiar configuración topográfica. El procedimiento no es otro que excavar en el qué, para determinar el por qué. Las herramientas que permiten desvelar ese fundamento enterrado, exponerlo a la luz en toda su complejidad son –han de ser– múltiples y diversificadas. El objeto de estudio, abordado en la precisa encrucijada de su maduración narrativa, reclama para su comprensión un eclecticismo metodológico enrasado con su carácter polimorfo y que se traduce en una pluralidad de estrategias desde las que abordarlo:

- ▶ 1. La consideración de la estética cinematográfica como el horizonte axiomático desde el que proyectarse hacia el territorio de las series de televisión.
- ▶ 2. Una vez en él, la necesidad de partir del esbozo de preceptiva dramática, en muchos aspectos poco formalizada, en otros apenas textualizada, que ha ido sedimentando, década a década, la práctica creadora de los fabuladores de ficciones seriadas.

- ▶ 3. La importancia de incorporar el esfuerzo reflexivo, todavía reciente, que, más allá de la historia o de la sociología de los medios, se ocupa de teorizar los nuevos paradigmas del relato audiovisual.
  
- ▶ 4. La convicción de que las respuestas a los interrogantes planteados se encuentran muchas veces situados más allá de la propia tradición de la disciplina, en la historia de la cultura, en una tradición narrativa que se remonta, al menos, al siglo IV antes de nuestra era, en los dominios de las teorías de la literatura y del cine.

En suma, un procedimiento de búsqueda más deductivo que inductivo, que no se sustenta sobre un *corpus* cerrado de series de televisión a partir del cual abstraer principios de validez genérica sino que, por el contrario, parte de los ejes sobre los que tradicionalmente se ha sustentado el análisis de la temporalidad para proyectarlos sobre el análisis de la nueva ficción a través de una amplia panoplia de arquetipos de variada cronología, procedencia y adscripción genérica.

### 3. Resultados

#### 3. 1. Dicotomía del tiempo en las series: el modelo lineal y el iterativo

A la hora de enfrentar el tratamiento del tiempo en las series resulta imprescindible comenzar por establecer la existencia de dos maneras de entender la temporalidad, de dos modelos básicos, hasta cierto punto antagónicos, aunque, como veremos, susceptibles de combinación. Basta, para caracterizarlos, con reclamar la diferencia léxica que existe entre ‘serial’ y ‘serie’. En nuestra lengua, aunque ambos términos estén perfectamente acreditados son, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, sinónimos en el sentido absoluto del término y significan “obra radiofónica o televisiva que se difunde en emisiones sucesivas” (Real Academia Española, 2001). En castellano –popularmente cabría añadir– el sustantivo ‘serial’ tiene una connotación añeja, y por tanto un uso en regresión, que se reserva casi exclusivamente para la radionovela, que la Academia sí define “como serial radiofónico”, un género de enorme trascendencia en la cultura popular en España en las décadas de 1940 y 1950, hoy periclitado.

En el ámbito anglosajón, en cambio, la distinción es más precisa y de uso más corriente como demuestra que, en este caso, sí la refleje el diccionario. De acuerdo con el Diccionario Merriam Webster, *serial* es “a story that is broadcast on television or radio or that is published in a magazine in separate parts over a period of time”, en tanto que *series* se define como “a set of regularly presented

television shows involving the same group of characters or the same subject” (Merriam-Webster, 2015).

Desde el punto de vista semántico esta distinción es ampliamente usada en el ámbito especializado, entre los guionistas, no sólo en el mundo anglosajón sino en el de habla española, sin necesidad de recurrir a anglicismos. Para la teoría narrativa resulta especialmente útil: por principio, en los seriales, como en la novela, el tiempo es lineal, transcurre de un capítulo a otro, la acción avanza y los personajes evolucionan. En las series, en cambio, el tiempo es eterno, o iterativo, según se considere: la trama concluye en cada episodio y una nueva trama, de las mismas características, se inicia cada vez. Los personajes, en principio, no envejecen, ni sus caracteres evolucionan. Ese modelo remite, en última instancia, al mito antiguo y a los ciclos épicos medievales, pero de Superman a James Bond pervive también en los arquetipos de la ficción popular contemporánea.

### **3. 2. El enraizamiento de los modelos temporales en la historia cultural**

En realidad la distinción entre esas dos maneras de abordar el tiempo, y sus combinaciones, no es privativa de la televisión: remite a categorías culturales más profundas y considerablemente más antiguas que pueden rastrearse en los más diversos territorios del relato y de la representación, de la misma forma que la mayor parte de las fórmulas discursivas y de las estrategias narrativas del relato audiovisual en la televisión están enraizadas en el legado cultural de Occidente y, de forma singular, en la herencia literaria que el Oriente ha legado, durante siglos, a Occidente.

Evoquemos, por ejemplo, *Alf layla wa-layla*, *Las mil y una noches*, cuyo más antiguo fragmento conservado se remonta al siglo IX: los cuentos que la joven Shahrzad le narra al sultán Shahriar, combinan la estructura de lo que en la televisión estadounidense se llama *anthology*, con la de las miniseries. Y la suspensión del relato, haciendo coincidir el momento de máximo interés con el amanecer de cada nuevo día, anticipa el resorte con el que tantas veces se acostumbra a rematar cada capítulo de los seriales para asegurar la fidelidad de la audiencia un día tras otro, una semana tras otra.

En el ámbito opuesto, por no apartarnos de la tradición islámica, las historias de Nasreddin Hodja, que desde Anatolia, del siglo XIII a nuestros días, se han extendido a través del Asia Central hasta la China, por el mundo mediterráneo hasta la Italia sarracena y la Andalucía musulmana, y por África desde Egipto al Magreb y Senegal, constituyen claramente, una serie, el embrión de lo que un guionista norteamericano llamaría una *character driven series*, una serie basada en el personaje.

### 3. 3. Genealogía de los modelos temporales básicos

Si la existencia del modelo lineal y del iterativo puede rastrearse de lo próximo a lo remoto en todos los confines de una múltiple herencia cultural, su ascendencia genética, su genealogía, la que ha sido susceptible de influir en las formas de la ficción contemporánea, no cabe remontarla tan lejos. Pero sí, al menos, al *roman-feuilleton* francés, a la novela por entregas, al folletín o como quiera que queramos denominarlo que, del faldón del periódico a la página y de ésta a la publicación autónoma, saciará el hambre de ficciones de las clases populares y de las instruidas durante casi cien años, hasta que es arrinconado, justamente, por el cine. De *Les mystères de Paris* de Eugène Sue, a las novelas de Hugo, Balzac, Flaubert, Stevenson, Dickens, Tolstoi, Dostoyevski o Galdós vehiculadas en ese formato, el folletín se revela como el antecedente del serial en imágenes en tanto que, de forma estrictamente coetánea, el naciente relato detectivesco, de Poe a Conan Doyle, de Auguste Dupin a Sherlock Holmes, apunta a la serie.

El cine mismo recrea en imágenes, en sus albores, la doble tradición lineal e iterativa: Seriales son *Les misérables* (1912, Capellani), *Fantomas* (1913-14) y *Les vampires* (1915), ambos de Louis Feuillade y *What Happened to Mary* (1912, Edison Studios). Series las que engendran, en torno a personajes como Max (1905-17, Max Linder) y Onésime (1910-19, Jean Durand), el género burlesco que prolongarán en los Estados Unidos la *laugh factory* de Mack Sennett, Chaplin, Keaton y tantos otros. El cine sonoro, aunque acabe con la comicidad puramente visual, seguirá produciendo series como *Andy Hardy* (Metro-Goldwyn-Mayer, 1937-46) protagonizada por Mickey Rooney en sus 15 entregas y su secuela de 1958, y seriales, el último de los cuales, *Blazing the Overland Trail* (Columbia), se realiza en una fecha tan tardía como 1956. A partir de entonces el testigo se entrega definitivamente a la televisión.

Otros medios de masas también adoptarán modelos seriales: la radio cimentará buena parte de su competencia con el cine, en la edad dorada de ambos medios, en la *soap opera* norteamericana, el *radio drama* británico o, entre nosotros, la radionovela. La tira cómica debuta también, el mismo año que el cine, en el faldón de la página del diario *World* de Joseph Pulitzer con la serie *Yellow Kid* (Richard F. Outcault 1895-98) y, madurada en el cómic, no ha dejado de producir series y seriales hasta nuestros días hasta convertirse en una de las formas más creativas de la ficción contemporánea.

La imagen electrónica hereda de la radio antes que del cine, los modelos estructurales de una ficción aún por inventar: el primer serial emitido por una cadena de televisión fue *Faraway Hill*, difundido entre el 2 de octubre y el 18 de diciembre de 1946 por DuMont Television Network (Brooks y Marsh 1979: 295-6). Estrictamente contemporánea es la primera comedia de situación,

*Pinwright's Progress*, una serie de diez episodios emitidos por la BBC entre el 29 de noviembre de 1946 y el 16 de mayo de 1947. En una y otra propuesta se contiene el ADN primigenio del desarrollo futuro de la ficción en serie para televisión.

### 3. 4. La dualidad iteración-linealidad en las series contemporáneas

Conviene en todo caso matizar que la disyuntiva entre linealidad e iteración es cada vez menos actual: en el relato contemporáneo para televisión los paradigmas convergen, e igual que sucede en el cine y en el difuso mapa de las ficciones de toda especie, las fronteras entre los géneros se borran y los modelos abandonan su antigua rigidez para interpenetrarse, para abrirse a una combinatoria estructural impensable siquiera hace unos años. Más propiamente, la serie se dota de trazos del serial y evoluciona hacia un modelo lineal-iterativo cada vez más extendido: aunque la intriga concluya en un episodio y una nueva se inicie en el siguiente, los acontecimientos de un episodio influyen en la trama de los posteriores, y hacen evolucionar a los caracteres. Consideremos la comedia de situación *How I Meet Your Mother* (CBS, 2005-2014) que narra a lo largo de sus nueve temporadas la peripecia cotidiana de cinco amigos neoyorkinos tomando como esbozo argumental el improbable relato que uno de ellos, Ted Mosby, hace a sus hijos, en el año 2030, de la larga peripecia por la que el azar le condujo a encontrar a su madre. Sobre ese primer encaje de las líneas esenciales sobre el lienzo narrativo, se perfila la trama particular de cada una de las nueve temporadas. En trazos gruesos y poco precisos: en la primera temporada Ted, ante el anudamiento de la relación entre sus compañeros de piso, Marshall y Lily, experimenta la urgencia de encontrar su alma gemela, y recurre a su amigo Barney Stinson, un donjuán irredento, que le presenta a la periodista canadiense Robin Scherbatsky, etc. El trazo fino de la trama se confía al interior de cada episodio, habitualmente derivado de una situación de partida: una escapada a Filadelfia, un concurso de trajes en el bar MacLaren's, la cena del Día de Acción de Gracias, etc.

Algo similar sucede en *House M. D.* (Fox, 2004-2012) con su estructura, reiterada de episodio en episodio, de tramas y subtramas, o de tramas principales y secundarias, que Vincent Colonna ha esquematizado como AA'BC, en la que A es la trama principal, el diagnóstico que el doctor House realiza con su equipo, A' la exploración o el tratamiento que sus asistentes realizan al paciente a causa de la aguda misantropía de House, B los casos menores de los que House se ocupa en cada episodio y C las relaciones personales del protagonista esencialmente con sus compañeros de trabajo (Colonna, V. 2014: 246-248). Pues bien si A (40% del metraje del episodio, según Colonna), A' (30%) y B (20%) se renue-



van de capítulo en capítulo<sup>1</sup> respondiendo al modelo de la serie, la trama C (10%) está serializada y progresa de episodio en episodio: hostilidad hacia Chase, tensión amorosa con Allison, humillación de Foreman, enfrentamiento con Vogler, defensa por parte de Cuddy, reaparición de Stacy...

Recíprocamente el serial, con frecuencia, avanza a saltos, centrando cada episodio en un conflicto singular sin dejar de mover hacia delante tramas y subtramas. Por ejemplo la trama dominante a lo largo de “Get the Rope”, el séptimo episodio de la primera temporada de la serie *The Knick* (HBO, 2014), dirigida por Steven Soderbergh, es el efecto de las tensiones raciales que desata el apuñalamiento de un policía irlandés por un hombre de raza negra: el esfuerzo del personal sanitario del Knickerbocker por atender a todos los heridos con independencia del color de su piel determinará el saqueo del hospital y el arriesgado traslado de los pacientes negros a la Mineta Negro Infirmary. Esa alteración de la cotidianeidad detona las pasiones esbozadas en los episodios anteriores: intensamente carnal la que inflama al doctor Thackery y a la enfermera Elkins, más romántica la que une a Cornelia y el doctor Edwards. Otros hilos narrativos se siguen alargando: el extravío mental de Eleanor Gallinger, incapaz de reaccionar a la pérdida de su hija, la preocupación del gerente Barrow por la prostituta Junia o la ansiedad del propio Thackery ante la escasez de cocaína motivada por la guerra hispano-norteamericana.

### 3. 5. La duración desatada

Para que el relato audiovisual pudiera madurar narrativamente, para que fuera capaz de elevarse a la complejidad textual de otras artes discursivas, y en particular con la novela, el cine tuvo que librar su combate por la duración. Para deslumbrar con la fotografía en movimiento a sus asombrados espectadores a los primeros cineastas les bastaron segundos pero, a medida que el cine se fue adentrando en el camino de la ficción, la duración se convirtió en una exigencia para abordar tramas cada vez más elaboradas, más sutiles, más articuladas. La obra de David W. Griffith ilustra la lucha por liberar al cine de la constricción temporal a la que le sometían productores y exhibidores. Su triunfo acabará desembocando en el establecimiento del largometraje como forma canónica del relato audiovisual<sup>2</sup>.

[01] Por lo que hace a la trama dominante: episodio 1, vasculitis cerebral; episodio 2, neurocisticercosis; episodio 3, panencefalitis esclerosante subaguda; episodio 4, envenenamiento por colquicina; episodio 5, alergia al cobre...

[02] En apenas cuatro años Griffith pasa de las películas de una bobina, 12 minutos, de 1908 a las de dos bobinas (*Enoch Arden*, 1912) y cuatro bobinas (*Judith of Betulia*, 1914) antes de acometer, en 1915, *The Birth of a Nation* (12 rollos, 153 minutos) e *Intolerance* (1916, tres horas y media).

La duración del largo se estabiliza en la década de los años veinte del siglo XX entre los 90 minutos y las dos horas. Sin embargo, las dificultades para conseguir que los cineastas, igual que hacen los novelistas, puedan decidir la duración de sus ficciones en función de su propia exigencia expresiva, sigue librándose todavía y su derrota queda bien ilustrada por la mutilación, dolorosa e irreversible, de obras maestras como *Greed* (Erich von Stroheim, 1924) o *The Magnificent Ambersons* (Orson Welles, 1942)<sup>3</sup>.

Las películas, frecuentemente grandes frescos épicos que, desde *Gone with the Wind* (1939), han desbordado el límite temporal de las tres horas a lo largo de los últimos cien años son, proporcionalmente, escasas. Todavía en nuestros días películas como *Titanic* (James Cameron, 1997) –210 minutos–; *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) –188 minutos–; o *Inception* (Christopher Nolan, 2010) –208 minutos– resultan inusuales. Para explotar, sin transgredir el hábito de consumo, ficciones más largas se ha recurrido a una fórmula presente en la historia cultural de Occidente desde los griegos como es la trilogía: es el caso de *Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001-3) –558 minutos–, que calca el formato original de la obra de J. R. R. Tolkien, y de la triple trilogía, la última todavía incompleta, que desde 1977 hasta hoy ha prolongado el éxito original de *Star Wars* de George Lucas.

Los relatos que, en cine, se aventuran lejos del *limes* del tiempo canónico son todavía más excepcionales: *Ningen no Joken* [*La condición humana*], de Masaki Kobayashi (1959-61) –579 minutos–; *Voina i Mir* [*Guerra y Paz*], de Serguei Bondartchuck –431 minutos–; o *Heimat*, de Edgar Reitz que, rodada a lo largo de 30 años entre 1984 y 2014 es, con sus 53 horas y 25 minutos, la serie de largometrajes más larga de la historia del cine.

La universalización de los modelos dominantes en la exhibición de las películas (sesiones diarias numeradas de un largometraje en salas de estreno, sesiones continuas de dos en las de reestreno), la propia excepcionalidad que, frente a la vida ordinaria, suponía la asistencia al espectáculo cinematográfico, no favorecerían, con carácter general, la flexibilización de la duración o la serialización de sus contenidos. Será la televisión la que incorporará a la cotidianeidad doméstica el consumo constante e ininterrumpido de ficciones y favorecerá así la posibilidad, de liberar al relato en imágenes y sonidos del corsé impuesto por la duración prácticamente invariable de la ficción canónica en el cine.

---

[03] En los límites de la corriente principal hay cinematografías, (la japonesa, la india, la rusa...) que cultivan habitualmente duraciones más extensas y cineastas (Angelopoulos, Cimino, Tarkovski...) que parecen desenvolverse con mayor soltura en un formato temporal ampliado.

Sobre bases diarias o semanales las series y seriales en imágenes, prolongando la inercia de las costumbres impuestas por la escucha radiofónica, van a influir, incluso a dictar, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la agenda y el contenido de la vida privada. Las ficciones catódicas van a inflamar la imaginación colectiva hasta un punto desconocido en la historia. Nunca la humanidad ha creado relatos tan largos como *The Guiding Light* (CBS, 1937-2009), el serial creado por Ina Phillips que ilustra perfectamente ese desplazamiento transmedial sin solución de continuidad: la *soap opera* comenzó a emitirse el 25 de enero de 1937, en la emisora de radio NBC; el 2 de junio de 1947 se traslada a la antena de CBS Radio de donde migra a CBS Television el 30 de junio de 1952, aunque hasta 1956 siguió emitiéndose simultáneamente en la radio. Con frecuencia diaria el formato se fue ampliando desde los 15 minutos originales a la media hora en 1968 y, de ésta, a la hora en 1977. En septiembre de 2006 se emitió el capítulo número 15.000. El 18 de septiembre de 2009, en plena deserción de la audiencia, llegó a su fin tras 72 años de emisión ininterrumpida. A día de hoy sigue siendo el serial más largo, y el quinto programa que más tiempo ha permanecido en antena en la historia mundial de la radiotelevisión. Otras ficciones aspiran a superar su record de longevidad: *Coronation Street* (1960, Granada Television), desde su estreno el 9 de diciembre de 1960, ha sido el programa más visto de la televisión británica, y *Days of Our Lives*, con 12.000 programas emitidos entre el 8 de noviembre de 1965 y el 11 de enero de 2013.

Sin necesidad de extender el tiempo de la historia al curso entero de tres generaciones como las *soap operas*, los seriales de televisión han permitido definitivamente quebrar la clausura impuesta a la duración. Una vez más hay que recurrir a la taxonomía de origen norteamericano para diferenciar el serial propiamente dicho, dividido en capítulos de aproximadamente una hora que, con frecuencia semanal, se emiten año tras año en temporadas de alrededor de trece episodios, de la miniserie, un término acuñado en los Estados Unidos a comienzos de los años setenta para describir a las ficciones audiovisuales que tienen un número fijo de capítulos, una intriga predeterminada y un final cerrado de antemano. Las miniseries se han convertido en el vehículo privilegiado para la adaptación de la novela al cine y de la biografía.

### **3. 6. La miniserie: novela y biografía por entregas**

El cine participa a la vez de los modos de narración del teatro y la novela, articulando la obligada equivalencia entre el tiempo de la narración y el tiempo narrado del relato dramático con el repertorio de recursos que permiten modular el tiempo en el relato novelesco (pausa descriptiva, sumario, elipsis, ralentí...). El hecho de participar de caracteres de ambos ha posibilitado que tanto el teatro

como la novela hayan sido fuente de las ficciones del cine. Es un hecho habitualmente admitido que la proporción de ficciones cinematográficas adaptadas de obras preexistentes, literarias o teatrales, dobla la de las tramas originales. Pero también es un lugar común “el reiterado fracaso de las adaptaciones cinematográficas de las grandes obras narrativas” (Villanueva, 1977: 66). Más allá de lo injusto de la generalización, esa sensación de frustración que muchas adaptaciones cinematográficas producen en quienes han leído previamente la novela de la que procede, tiene su origen en las renuncias a que obliga comprimir una intriga que se desarrolla en cientos de páginas, en hora y media o dos horas de película (o, hablando en términos de guionista, en noventa o ciento veinte páginas de guion dialogado), lo que implica simplificar tramas, cuando no modificarlas, esquematizar caracteres, hacer desaparecer o fundir en uno solo personajes secundarios, prescindir de descripciones e introspecciones... Pues bien, la ruptura por los seriales de los límites temporales de la ficción audiovisual ha permitido abordar ese espesor novelesco que tan frecuentemente se echa de menos y, si no equipar en su trascendencia estética la adaptación con el texto adaptado, al menos garantizar en el espectador audiovisual un deleite intelectual no inferior que el que experimenta el lector de la obra literaria.

Algo similar sucede con el género biográfico audiovisual: al fin y al cabo la novela, es, en muy buena medida, biografía ficticia, cuando no autobiografía enmascarada. El intento de hacer caber una vida entera, o al menos largos periodos de ella, en los límites de una película corre el riesgo de convertir a ésta en una mera sucesión de momentos estelares entre los que resulta difícil anudar el hilo de una autentica causalidad narrativa que no incurra en la falacia del *post hoc ergo propter hoc*. Para evitarlo, el cine –en los mejores ejemplos de *biopic*– ha tenido que recurrir a extender el tiempo del relato como en *Lawrence of Arabia* (David Lean, 1963) o *Malcolm X* (Spike Lee, 1992) a la vez que simultáneamente reducía el tiempo de la historia. O, respetando la duración canónica, ha debido poner en juego artificios narrativos de notable complejidad estructural, como sucede, por ejemplo, aunque se trate de una biografía ficticia, en *Citizen Kane* (Orson Welles-Herman Mankiewicz, 1941) y, en su estela, en las historias de vida contenidas en *Isadora* (Karel Reisz, 1968), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983) o *Mishima: A Life in Four Chapters* (Paul Schrader, 1985). También, en este caso, la posibilidad de extender el relato a través de la sucesión de capítulos permite enfrentar con solvencia peripecias vitales que no se sujetan fácilmente a la tripartición y a la estricta concatenación secuencial que rigen el modelo narrativo tradicional en las películas: de *Leonardo* (Renato Castellani, 1971) –cinco episodios, 270 minutos–; o *Verdi* (Renato Castellani, 1982) –siete episodios, 630 minutos–, a *Carlos* (Olivier Assayas, 2010) –tres partes, 339 minutos–; o *John Adams* (Tom

Hooper, 2008) –siete episodios, 501 minutos– la muestra es elocuente. Aunque ello suponga, con frecuencia, el retorno al relato lineal frente a la renovación expresiva que han supuesto construcciones acronológicas y fuertemente elípticas como las de Welles y Mankiewicz, Reisz, Leduc o Schrader antes citadas.

### 3. 7. Los tiempos de la narración y sus paradigmas estructurales

Adaptaciones novelescas e historias de vida no son, al fin y al cabo, más que supuestos particulares que nos permiten, remontando el vuelo, cuestionar uno de los axiomas capitales atribuidos al relato audiovisual, aquel según el cual funcionan mejor las historias que transcurren en un tiempo reducido (unas horas, un día, una semana, a lo sumo unos meses) que aquellas que transcurren a lo largo de años. La razón última se encuentra en la remisión del cine a las leyes del drama tal y como fueron formuladas, hace más de dos mil trescientos años, en la *Poética* donde Aristóteles oponía la extensión temporal del arte escénico a la voz del *aedo*: “la tragedia se esfuerza lo más posible en atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo” (Aristóteles, 2014: 402). Al correr de los siglos, Lope de Vega, en 1609, en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, aunque critica la rigidez aristotélica, recomienda que la trama “pase en el menos tiempo que ser pueda”<sup>4</sup>; Boileau, en 1674, retorna a la obediencia clásica cuando enuncia: “Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli” (Boileau, 1966: 170). Una vez sacudido de esa extrema clausura, los presupuestos barrocos vuelven a resultar aptos para describir el drama decimonónico cuyas características integran el cine en permanente tensión con la novela realista que domina el universo de la ficción hasta bien entrado el siglo xx. De esa doble raíz deriva el esfuerzo por encajar el fluir novelesco en la estructura dramática, cabría decir aristotélica, sobre la que se ha edificado el clasicismo narrativo hegemónico en el relato audiovisual a lo largo de los últimos cien años.

Si en los años diez del siglo xx, Ferdinand Zecca se precia de estar reescribiendo a Shakespeare, en los años veinte, Erich von Stroheim, con una vanidad no exenta de fundamento, se mira en el espejo de los novelistas del siglo xix: “Es posible contar una gran historia por medio del cine de manera tal que el espectador llegue a sentir como real el espectáculo que se desarrolla ante sus ojos. Es

---

[04] Literalmente: “No hay que advertir que pase en el período/de un sol, aunque es consejo de Aristóteles/porque ya le perdimos el respeto/cuando mezclamos la sentencia trágica/a la humildad de la bajeza cómica./Pase en el menos tiempo que ser pueda,/si no es cuando el poeta escriba historia/en que hayan de pasar algunos años,/que estos podrá poner en las distancias/de los dos actos...” (Sanchez Escribano, Porqueras Mayo, 1971: 155).

así como Dickens, Maupassant, Zola y Frank Norris han cogido y reflejado la vida en sus novelas. Es en ese mismo espíritu en el que yo quiero adaptar ‘Mc Teague’ de Frank Norris” (Buache, 1972: 51)<sup>5</sup>.

Esa afirmación de lo novelesco sobre lo teatral, desde el punto de vista estructural, es lo que subyace en la actual hegemonía de las series junto a la consideración de que, en términos absolutos, buena parte de la mejor ficción audiovisual de nuestro tiempo se produce para televisión en forma seriada o serializada, adaptando el neologismo a la distinción léxica de partida. Ello entraña consecuencias estructurales de enorme importancia en lo que atañe al desplazamiento del modelo “principio, medio, fin” de la preceptiva aristotélica (Aristóteles, 2014: 405) que ha soportado la construcción de las tramas audiovisuales desde hace cien años, como se puede poner de manifiesto recorriendo la evolución de la preceptiva de la escritura de guiones desde *The Photoplay* (Ralph P. Stoddard, 1911, capítulo “The Big Idea”, s. n.) a *Screenplay* (Syd Field, 1979) y más allá. Básicamente, aunque el análisis está necesitado de una profundización que rebasa los límites de este trabajo, podríamos contraponer, como hace Umberto Eco, la estructura sinusoidal del serial a las obras narrativas que él llama de curva constante en su análisis del influyente folletín de Eugène Sue *Les mystères de París* publicado en 90 capítulos en *Le journal des débats* entre el 19 de junio de 1842 y el 15 de octubre de 1843 (Eco, 1978: 55):

In questo senso I misteri non si apparenta a queste opere narrative que definiremmo a curva costante (i vari elementi dell’ intreccio si addensano sino a provocare un massimo di tensione que la risoluzione interverrà a spezzare) ma a quelli que definiremmo a struttura sinusoidale: tensione, scioglimento, nuova tensione, nuovo scioglimento, e così via.

Aunque, como precisa acto seguido Eco (1978: 56):

Che la trama sia a curva continua o a struttura sinusoidale, non vengono ancora alterate le condizione essenziale di una storia quali le ha elencate Aristotele nella Poetica: inizio, tensione, climax, scioglimento e catarsi. Al massimo la struttura sinusoidale resulta dall’agglomerarsi di più intrecci...

---

[05] La reducción de *Greed* (1924) de las cerca de cinco horas iniciales a las dos del montaje final, y consecuente destrucción del metraje excedente, vendido para fabricar objetos de plástico, ilustran la derrota del arte a manos de la industria. Es legítimo pensar que hoy, incluso por motivos puramente mercantiles, el montaje del director hubiera encontrado la manera de sobrevivir como serial de televisión o en edición de coleccionista previniendo la pérdida de una de las grandes obras maestras que nos ha legado el arte del siglo xx.

Esa dicotomía narrativa es inmediatamente transportable del folletín decimonónico al relato audiovisual contemporáneo: si la práctica totalidad de los largometrajes concebidos en los límites del clasicismo narrativo todavía hegemónico es deudora, lo que en términos de transmisión cultural no deja de ser emocionante, de la herencia de los antiguos griegos que Eco describe con la imagen de la curva continua, la evolución de principio a fin de los seriales, temporada a temporada, puede figurarse con la imagen de un senoide que, episodio a episodio, sería a su vez el resultado de la sucesión y de la superposición de curvas continuas en el desarrollo de la trama principal y de la mayor parte de las tramas secundarias. Y si, en su conjunto, cada uno de los episodios es deudor de la concentración temporal de los acontecimientos en el tiempo de la narración, entre los episodios y no digamos entre las temporadas, la estructura fuertemente elíptica desvela hiatos temporales cuya representación lineal exigiría el trazo discontinuo. Aunque apenas perceptible cuando estamos sumergidos en el interior de la narración, el análisis detallado, tomando en cuenta los marcadores temporales proporcionados por los acontecimientos históricos y por los hitos anuales del calendario, de las siete temporadas de *Mad Men* se atiene al siguiente boceto cronológico: cada temporada se distribuye en 13 episodios que se emiten semanalmente<sup>6</sup>, excepto la última que tiene 14 capítulos distribuidos en dos partes, “The Beginning” y “The End of an Era”, de siete episodios cada una que se difundieron con, prácticamente, un año de diferencia. La primera temporada abarca desde marzo de 1960 al Día de Acción de Gracias, es decir, el cuarto jueves del mes de noviembre de ese año. La segunda se inicia catorce meses después, el día de San Valentín de 1962, y llega hasta la crisis de los misiles soviéticos en Cuba en octubre de ese mismo año. La tercera temporada transcurre a lo largo del año 1963, desde sus comienzos hasta el tiempo inmediatamente posterior al asesinato del John Fitzgerald Kennedy el 22 de noviembre. La cuarta deja pasar un año entero de las vidas de sus personajes y se desarrolla entre noviembre de 1964 y octubre de 1965. La quinta transcurre entre el Memorial Day, es decir, el último lunes de mayo de 1966 y la primavera del año siguiente. La sexta debuta en las navidades de 1967, evoca en su quinto episodio el asesinato del Dr. Martin Luther King Jr. y en su décimo la Convención Demócrata de 1968 y llega, como la primera temporada, hasta el Thanksgiving Day de ese mismo año. La primera parte de la séptima estación corre entre enero y julio de 1969 y la segunda entre abril y noviembre de 1970, con lo que, en su conjunto, el arco temporal de la serie abarca diez años y ocho meses de las vidas de sus protago-

[06] Al inicio de algunas temporadas el episodio 1 y el 2 se programan el mismo día, uno a continuación del otro.

nistas y, lo que hace más fascinante aun ese juego de espejos que es el tiempo, ocho años de la vida de los actores que los encarnaban y el mismo tiempo de la existencia de sus millones de espectadores en todo el planeta. A diferencia de lo que ocurre con el tiempo de la narración en las películas, cuyo estrago sobre los personajes ha de simularse con el maquillaje, o con el tiempo sin tiempo de las series, aquí los actores envejecen, perceptible o imperceptiblemente, ante la cámara a los ojos de los espectadores que también envejecen con ellos.

### 3. 8. 'Time is money' (también en las series de televisión)

Aunque en un sentido diferente al que le daba Benjamin Franklin en 1748 (en su *Advice to a Young Tradesman, Written by an Old One*) en las series el tiempo es oro, en la medida en que no está dictado, como en la novela<sup>7</sup>, por la libre voluntad del narrador, en que no es tanto fruto de la decisión creadora de sus autores como del dictado de las audiencias y la múltiple contingencia que condiciona la producción y la emisión. Índices de audiencia y cuotas de pantalla condicionan diseño narrativo y la realización: la duración y desaparición de las series, el índice y la modificación de las *dramatis personae*, la propia evolución de la intriga y hasta del género al que se adscribe el formato.

En lo que atañe directamente al tiempo narrado, el éxito del producto determina la extensión del relato: como en la vida, son innumerables los casos de muerte prematura que dejan sin resolver el proyecto dramático y de existencias prolongadas más allá de las expectativas generadas por la trama. En lo que toca al diseño global y a la estructura interna de los guiones, resulta interesante, como ya se aludía en el apartado 3.2, comprobar qué poco han cambiado los modos de atrapar el interés de la audiencia en el curso de la historia universal del relato, concretamente en lo que toca a la exigencia de *cliffhangers*, de finales en alto que dejan en suspenso el interés en la conclusión de una temporada, de un capítulo y hasta de los cortes que anteceden a la publicidad en el interior de cada episodio.

Justo es en todo caso reconocer que el conjunto de series que integran el núcleo de esta reflexión y que se encuentran en el corazón de esta Edad de Oro de la ficción para televisión están menos sometidos a la ventura que otros formatos más débiles, singularmente la telenovela. El propio Matthew Weiner, el creador de *Mad Men* reconocía que “le Studio Lionsgate, qui produit, et la chaîne

---

[07] No tanto en el folletín donde están acreditados numerosos casos, incluso entre los grandes escritores que publicaban por entregas, en los que la dilatación narrativa no correspondía tanto a las exigencias de la trama como al interés económico o al compromiso editorial de los autores.



AMC, qui diffuse la série, veulent certes faire de l'argent mais ne veulent pas un retour immédiat sur l'investissement. Ce qu'ils attendent c'est un série de qualité" (Weiner, 2010: 13).

El análisis de la influencia que los condicionamientos de la producción y los modelos de la difusión imponen, en múltiples aspectos, al relato audiovisual está necesitado de un estudio en profundidad. Valga esta leve enumeración para dejar constancia de la trascendencia de la economía sobre la creación, desde los modelos narrativos al universo concreto de los relatos y, en particular, sobre las series y seriales que constituyen el objeto de esta aproximación teórica.

### 3. 9 El ritmo y la 'durée' en la nueva ficción

La ampliación del tiempo narrado es un factor decisivo a la hora de analizar hasta qué punto las series han trastornado el concepto del ritmo al que nos había acostumbrado el clasicismo cinematográfico, aproximándolo a la experimentación de la vanguardia y a la experiencia de otras culturas. Pero, junto a ese factor no hay que dejar de considerar ese otro tiempo, el del reloj, el de la vida, el que, en términos del análisis estético, podríamos considerar como absoluto si no supiéramos por la física que también es relativo: es el tiempo, casi habría que decir de vigilia, que transcurre entre el final de un relato y el comienzo de otro, el casi día que transcurre entre dos capítulos de un serial, la casi semana que distancia un capítulo de otro en un serial semanal, el tiempo de descanso entre los episodios consumidos en sucesión desde la red o desde un DVD. Es ese tiempo de desconexión lo que facilita la posibilidad de comprimir y dilatar el ritmo del relato con una libertad desconocida para el avance uniforme de la trama al que, a salvo de puntuales aceleraciones, nos ha acostumbrado la convención narrativa. Es esa pausa en el relato la que permite ensayar, en un serial, de un capítulo a otro, la sucesión casi musical de un *allegro vivace* y de un *larghissimo*, que el interior de un capítulo se percibiría como un súbito desplome del ritmo sostenido al que avanza la trama.

Eso es lo que sucede, por ejemplo con los *bottle episodes*, habituales en las series contemporáneas. El término, se dice, fue acuñado en los años sesenta del siglo XX por los integrantes del equipo técnico y artístico de la serie *Star Trek* (NBC, 1966-69) para referirse, como *ship-in-a-bottle episodes*, a los capítulos que, de ahí su motivación semántica, transcurrían exclusivamente a bordo de la nave espacial, la U. S. S. Enterprise o Starship Enterprise. En todo caso, el término ha hecho fortuna para referirse a aquellos episodios de un serial que, traicionando la variedad habitual de localizaciones, transcurren esencialmente en un único decorado y, en consecuencia, se atienen de manera casi clásica a la preceptiva aristotélica en lo que se refiere a la unidad lugar y, con menos rigor, a las de tiempo y acción. Un ejemplo prototípico sería "The One Where No One's Ready" (1996), segundo epi-

sodio de la tercera temporada de *Friends* (1994-2004, NBC) que transcurre íntegramente en el piso de Mónica. La fórmula pasa por haber sido ideada por el productor ejecutivo Kevin S. Bright como una manera de economizar partidas habituales del presupuesto al no tener que recurrir a otros decorados ni contratar estrellas invitadas, lo que nos remitiría al epígrafe anterior antes que al capítulo de las audacias narrativas. Su éxito contra todo pronóstico fue tal que el modelo se repitió al menos en un episodio de temporada en temporada. Aunque en este caso la motivación pecuniaria no sea tan evidente al tratarse de una serie de animación, “Vision Quest” (2015), el episodio quinto de la sexta temporada de *Archer* (2009-, FX, Adam Reed) que transcurre casi íntegramente en el interior de un ascensor averiado entraría dentro de la categoría. Con variantes también, la caracterización podría aplicarse al episodio “The Fight” (2015), el tercero de la segunda temporada de la serie *Masters of Sex* (2013-, Showtime), escrito por Amy Lippman y dirigido por Michael Apted. La intriga transcurre esencialmente en el interior de la habitación del hotel en la que tienen lugar, habitualmente, los encuentros de Bill Masters y Virginia Johnson. La unidad de tiempo está reforzada por el hecho de que el tiempo de la ficción coincide con el de la retransmisión en televisión de un combate de boxeo a quince asaltos que interfiere con la intriga: de ahí el título no exento de referencias al conflicto psicológico entre los caracteres. Quizá como manera de evitar la hipotética claustrofobia que pudiera producir la ausencia significativa de acontecimientos entre los dos caracteres principales encerrados, a solas con sus cuerpos y sus palabras en un solo decorado, la trama alterna con la operación quirúrgica, contra el consejo del doctor Masters, de un recién nacido con ambigüedad genital en el Maternity Hospital de St. Louis, Missouri.

Pero hay otro tipo de ritmo en cuyo origen se encuentra también la distensión de la duración. Es el que ofrece la posibilidad de poner en escena lo trivial, que es importante, lo accesorio, que es fundamental, lo insignificante, que es profundamente significativo, el detalle, capaz de elevarse hasta lo general. Lo expresaba muy bien Matthew Weiner:

“Dans l’ensemble, c’est surtout la réalité qui m’intéresse et les détails qui la constituent. J’ai beaucoup insisté sur la transpiration, les boutons sur les visages, l’évolution des codes vestimentaires et des coupes de cheveux. Je montre des visages démaquillés qui sont parfois moins à leur avantage, une manière maladroit de nouer sa cravate, de ne pas accorder correctement les couleurs. Les personnages se brossent les dents, fument beaucoup, toussent. Je leur ai fait à peu près tout faire: sauf péter! Souvent quand on voit cette époque reconstituée, on a l’impression qu’il n’y a pas un fil qui dépasse. Pour moi, au contraire, il est important de montrer un cendrier

rempli de mégots, une barre chocolatée qui traîne sur un bureau, une carte postale d’anniversaires que quelqu’un tripote tout en ayant une conversation au téléphone” (Weiner, 2010: 12).

Es, a casi un siglo de distancia, la misma actitud que abanderaba Stroheim (ver epígrafe 3.5), la aspiración a capturar lo real, la sensación de lo real que aspira a prolongar la tradición de los grandes escritores realistas del siglo precedente, igual que Weiner reclama para sí, para su enfoque narrativo, el legado de Cheever, de Salinger y de Fitzgerald. Lo apasionante de ese enfoque es la ruptura con la perfección ideal e idealizada, con la perfecta máquina de narrar que es el largometraje en el clasicismo narrativo cinematográfico en la que no sobra ni falta ninguna pieza, en la que cada elemento realiza su función y la dirige hacia la creación de un universo paralelo en la que el espectador se reencuentra con la belleza y la armonía que echa de menos en su propia existencia. En *Mad Men*, como en otras series contemporáneas, el relato en imágenes y sonidos, a semejanza de la novela, se abre a lo digresivo, a lo intrascendente, a lo inexpressado, al tiempo, parafraseando a Borges, que uno debe olvidar. Y es ahí, por ejemplo, en una larga mirada de Don Draper a la cámara, o en la lectura silenciosa de un libro, o en la faena doméstica de Betty, en suma, en esa aproximación del tiempo narrado al tiempo de la narración, donde el cine se reencuentra con la vida, con la duración real de su acontecer, con los tiempos inertes que contribuyen a darle el espesor que hasta ahora parecía privativo de la novela.

#### 4. Discusión y conclusiones

Las series de autor consideradas como megapelículas susceptibles de integrarse a la mejor tradición del relato permiten ampliar, cuando no cuestionar, las concepciones del tiempo en el cine fundadas sobre la consideración del largometraje cinematográfico como forma canónica de la ficción audiovisual. Aunque esas concepciones entroncan con una tradición más de dos veces milenaria, su adopción por los nuevos modelos de escritura dilata las posibilidades expresivas de la narración en imágenes y sonidos en muy diversos aspectos del relato:

- ▶ 1. La renovación, en las últimas décadas, de series y seriales en la televisión ha terminado por integrar en la historia del cine las dos grandes líneas de la ficción audiovisual contemporánea que, hasta ahora, corrían paralelas, desfasadas y prácticamente incomunicadas.
- ▶ 2. Linealidad e iteración, los dos paradigmas básicos que se dividen, aparentemente por mitades, el territorio de la ficción seriada en televisión, son

la cristalización más reciente de dos estrategias narrativas enfrentadas cuyas raíces alcanzan el subsuelo de la Historia.

►3. La ascendencia directa de series y seriales no es tan antigua: su genealogía se remonta a la novela por entregas del siglo XIX y discurre por –o junto a– los terrenos del cine, la radio y el cómic por una línea que atraviesa, hasta más allá de su mitad, el siglo XX.

►4. En su evolución más reciente la frontera entre linealidad e iteración se ha ido desdibujando en la ficción para televisión más estrictamente contemporánea. Sin renunciar a las trazas esenciales de su identidad, series y seriales se han interpenetrado en variados grados de mestizaje.

►5. La serie, más precisamente la miniserie, se ha convertido en un vehículo privilegiado para la adaptación al cine de la novela y para el *biopic* en la medida en que permite liberar el relato de la constrictión temporal impuesta, con muy pocas excepciones, por la duración canónica del largometraje.

►6. La dilatación del tiempo de la historia permite trascender uno de los axiomas atribuido con carácter general al relato audiovisual, y más allá de él, a todos los relatos que se fundamentan en la representación. Concretamente aquel según el cual en cine, como en el teatro, funcionan mejor las historias que transcurren en periodos de tiempo reducido.

►7. La ampliación del tiempo de la historia no sólo afecta a la duración, sino que, más importante aún, libera a la ficción audiovisual del habitual –y tradicional– paradigma tripartito de progresión dramática constante y permite abrirlo a modelos estructurales en apariencia más complejos que se importan de la novela o se recrean en la ficción dramática.

►8. El consumo de ficciones por la audiencia a la que van dirigidas, en definitiva, la rentabilidad en términos económicos de series y seriales, condiciona su despliegue prolongando, a veces artificialmente, o interrumpiendo, a veces abruptamente, su desarrollo narrativo.

►9. La extensión del tejido narrativo y su distribución en episodios y temporadas permite ensayar una variedad de *tempos* hasta ahora inédita en el relato audiovisual.

► 10. Aproximando el tiempo de la historia al tiempo de la vida, la de los personajes pero también la de los actores que los encarnan, la nueva ficción audiovisual se abre a la duración de lo real y a la intrascendencia de lo cotidiano, adentrándose en formas de representación de la existencia que, hasta ahora, sólo habían sido exploradas por la novela y el cine de autor.

Cada una de estas proposiciones está necesitada de profundización en el análisis para extraer su última esencia a las transformaciones que, ante nuestros ojos, están alterando el horizonte del relato audiovisual y, más allá de él, el propio arte de contar historias en la más universal extensión del término.

## 5. Referencias

- ARISTÓTELES (2014): *Física, Acerca del alma, Poética*. Madrid: Gredos.
- BOILEAU, N. (1966): *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard.
- BROOKS, T y MARSH, E. (1979): *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946-Present*. Nueva York: Ballantine.
- BUACHE, F (1968) *Erich von Stroheim*. París: Seghers.
- COLONNA, V. (2010): *L'art des séries télé*. París: Payot.
- ECO, U. (1978) *Il superuomo di massa. Retorica e ideología nel romanzo popolare*. Milan: Bompiani.
- FIELD, S. (1979): *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Nueva York: Dell.
- MAGNY, C. E. (1972): *La era de la novela norteamericana*. Buenos Aires: Goyanarte.
- MERRIAM-WEBSTER (2015): *Dictionary*, consultado en línea desde: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/series>
- RAE (Real Academia Española) (2012): *Diccionario*, consultado en línea desde: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- ROPARS-WUILLEUMIER, M. C. (1970): *De la littérature au cinéma*. París: Armand Colin.
- SANCHEZ ESCRIBANO, A. y PORQUERAS MAYO, F. (1971): *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos.
- STODDARD, Ralph P. (1911): *The Photoplay, A Book of Valuable Information for Those Who Would Enter a Field of Unlimited Endeavor*. Cleveland: Malanet and Stoddard.
- VILLANUEVA, D. (1977): *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello.
- WEINER, M. (2010): 'Une mouche au plafond. Entretien avec Matthew Weiner, createur de *Mad Men*', en *Cahiers du cinéma*, n° 658, 'Séries, une passion américaine', pp. 10-13.