laFuga

Estética de las series contemporáneas

Deconstrucción de los modelos televisivos

Por Luis Mora

Tags | **Géneros varios | Nuevos medios | Cultura visual- visualidad | Comunicación- Semiótica | Estados Unidos**

Licenciado en teoría del arte y postgrado en el NFTS en G. B. Es cineasta experimental, investigador y profesor de cine en ARCOS y ARCIS. Tiene publicaciones en libros, revistas y revistas electrónicas especializadas. Ha hecho difusión dirigiendo y presentando programas de cine en radio y televisión.

"Sepan que hay una asquerosa puta

yonkie en el callejón chupándosela

al limpia platos del restaurante de al lado...

por eso hay que conseguirse un perro violento

para hacerlos mierda."

Diálogo de Danny DeVito en *It's Always Sunny in Philadelphia*.

La intención de este trabajo es explorar el aporte estético de las nuevas series de la televisión de cable global de origen anglo-americano. Series como *Nurse Jackie* (2009), *Mad Men* (2007), **Dr. House** (2004), **Weeds** (2005), *I'ts Always Sunny in Philadelphia* (2005), *Breaking Bad* (2008), que se han destacado no solo por sus elementos narrativos y contenidos vanguardistas sino que, además, porque esta nueva estética contrasta con las viejas propuestas edificantes de la televisión anglo-americana del pasado; su mirada al mundo es mucho más realista, aguerrida, transgresora, crítica e irreverente, tanto en lo formal como en el sentido. A estas alturas la pregunta ineludible es ¿qué cambio paradigmático ha sucedido en la mente del espectador contemporáneo para preferir este nuevo producto y qué lo ha provocado? Las respuestas serán preocupación de sociólogos de las comunicaciones, nuestra motivación es concentrarnos en las características observadas de lo que a estas alturas podríamos llamar 'la nueva televisión postmoderna'.

Una de las principales característica de estos programas es su interés por des-construir "el regalo que hizo Dios a la humanidad" (George W. Bush *dixit*), es decir, lo que los norteamericanos en forma autosuficiente han llamado *the american way of life*. Esta operación desconfía de todo aspecto normativo positivista y es, por lo tanto, crítica, escéptica y descentrada, el mundo ya no es visto por el hombre tan radiante como se vio en los gloriosos treinta años de postguerra, en el exaltado cenit de la modernidad. El horror, producto de las carnicerías que con todo desparpajo y en nombre del bien común la humanidad se permitió perpetrar en nuestro recién pasado 'siglo XX corto' (Eric Hobsbawm) por una parte, y el fracaso de los modelos utópicos por otra, nos han puesto en guardia frente el conjunto de ideas que constituyeron las herramientas del pensamiento del siglo XX, ideas que de una euforia transformadoras dieron también origen al Gulag, al Holocausto, a Hiroshima y Nagasaki. Las nuevas herramientas del pensamiento estructuralista –más 'científicas', por su énfasis en las estructuras y sus relaciones y no en la síntesis desde el conflicto de ideas– permiten poner fin a la desmesura de las categorizaciones de clase, destino histórico, hombre nuevo, revolución y demases, y nos ofrecen un cambio de paradigma que niega el optimismo reemplazándolo por un

espíritu crítico que permite un desmontaje del viejo modelo; como resultado pone fin a las grandes ideas discusivas que, a través de retóricas, construyeron el gran edificio de lo que se llamó 'la modernidad'. Hoy esta nueva mirada más cautelosa, más escéptica, menos exaltada, plantea una preocupación por una ética distinta. Ya no se trata de construir un mundo nuevo con un hombre nuevo, hay una actitud más modesta, menos grandilocuente. Lo que se espera es una ética a escala humana, una ética comunitaria, más consciente de la autonomía de los individuos, más comprometida con el ejercicio real de la libertad, más consciente de los derechos civiles, de la diversidad, de la complejidad social, de la globalización, de la fragilidad del planeta.

Debido a esta crisis modernista que se hace visible en el desprestigio de la idea de que el futuro va a ser siempre mejor que el presente ⊠y para que ello suceda hay que confiar en la ciencia, en la inteligencia humana y en la idea de justicia⊠ se pone fin a los principios fundantes de la televisión mundial, los mismos principios positivistas y normativos que residen en el centro de la idea de la modernidad, principios rectores, consensuados por la *mass culture* y funcionales a los núcleos del poder político, que vieron a la tele como una herramienta útil, tanto por su potencial 'educativo', como por ser una ventana abierta a la mente del espectador por donde se podían hacer transitar 'las buenas ideas'. Se puede agregar, además, que apoyado en este consenso, el Estado se auto asignó el rol de responsable de crear contenidos que le dieran al pueblo el buen ejemplo, pues era su deber 'enseñar', 'corregir', y 'mejorar' ("gobernar es educar", decía nuestro presidente Pedro Aguirre Cerda).

La fundación de nuestra televisión en época de Jorge Alessandri, el código ético puritano de la televisión americana, la 'responsabilidad pública' de la BBC, el dirigismo normativo gaullista de la RTF, el espíritu cristiano de la RAI, la pacatería de la TVE en manos de franquismo o la tele educativa hindú de la época de J. Nehru, fueron ejemplo de este espíritu. Veamos algunos ejemplos de estos contenidos en la televisión abierta anglo americana, contenidos que los espectadores en nuestro país compartieron con el resto del mundo durante muchos años.

Dada la importancia de las políticas públicas que se empezaban a implementar en esta época, la salud, la educación y la ley y el orden fueron los temas más frecuentemente tratados en estas series.

Un buen ejemplo en el tema de salud es la serie *Ben Casey*, de la señal abierta NBC, serie que estuvo al aire entre 1961 y 1966 y que fue la serie con mayor audiencia en su horario de emisión. El cirujano Ben Casey, protagonizado por Vincent Edwards, es un médico incorruptible ante el poder, el dinero y el sexo. Su preocupación central no es la cirugía, sino el bienestar psicológico de sus pacientes por lo que constantemente está luchando por defenderlos ante las adversidades. El ingrediente romántico no queda fuera de esta serie, pues el protagonista se enamora de una paciente –la bomba rubia Stella Stevens– que sale de un coma después de trece años. Este médico trabaja en un hospital público (County General Hospital), descrito visualmente como un lugar sanitizado, donde todos los pacientes son tratados con devoción y justicia, donde no hay problemas de sobre-demanda, ni de recursos materiales. Es un hospital perfecto, limpio, con sonrientes enfermeras rubias que deambulan atareadas. Todos los pacientes tienen espaciosas habitaciones soleadas. El público, sobre todo el del tercer mundo, no podía dejar de envidiar las magníficas prestaciones de salud de este país ideal, poblado de seres rubios, sonrientes y justos. Un gran ejercicio demostrativo de las bondades del 'american way of life' y también un gran ejercicio de relaciones públicas para el estado norteamericano, que en esa época estaba complicado con la guerra de Viet-Nam, la lucha por la igualdad de derechos civiles de los afroamericanos y la guerra fría.

Ben Casey no es una excepción, existe un gran número de '*Medical Dramas*', todos cortados por la misma tijera, por ejemplo: *City Hospital* (1952-1953), *The Doctors* (1963-1982), **Medic** (1954-1956), *Dr. Kildare* (1961-1966) (competencia de *Ben Casey*), **General Hospital** (1963), **The Nurses** (1965-1967), **Medical Center** (1969-1976). En fin, la lista es larga.

El primer ejemplo de des-construcción de este modelo fue **M*A*S*H** (1972-1983), la serie que aparece en 1972 producida por la señal abierta CBS. El tono de la serie es el de una comedia negra. Todo sucede en un hospital de campaña en la guerra de Corea, en el que sarcásticos médicos cirujanos de alta calidad, reclutados por el ejército, intentan salvar vidas. La guerra es descrita como una incursión imperialista, con la excusa de la guerra fría, en una cultura antigua y respetable. Una evidente alusión a Vietnam.

Tomemos ahora **Mr. Novak** (1963-1965), un ejemplo de serie que usa como telón de fondo el sistema educacional americano. Puesta en el aire en 1963 por la señal abierta NBC, esta serie dramatiza la interacción de un joven profesor idealista en el Liceo Jefferson de Los Angeles. En cada capítulo vemos cómo este maestro rubio y buen mozo (el actor James Franciscus), el perfecto modelo del americano ideal, resuelve con honradez y buen sentido los problemas de sus alumnos. El colegio es ordenado, limpio y moderno. Los chicos son todos blancos, sanos y sonrientes y los problemas a los que se enfrentan son relativos a mal entendidos y pequeñas debilidades humanas, nunca a pobreza, discriminación o preferencias sexuales. Es un mundo de sanos adolescentes americanos en un sistema educacional perfecto, nuevamente envidiado por el resto del mundo. Lo irónico es que las noticias de la época mostraban la brutal represión contra los afroamericanos en su lucha por su integración al sistema educacional de Alabama, la marcha por la igualdad en Selma y los disturbios por la sublevación en los guetos de New York, Chicago y Los Angeles debidos a la pobreza y a la discriminación. Series como ésta (*School Drama*) fueron un sub-género igual a las de médicos. Tan edificantes como *Mr. Novak* son las series *Mr. Peepers* (1952-1955), *Please. Sir!* (1968-1972), *Our Miss Brooks* (1952-1956) y otras. De hecho, a partir de los años setenta se hicieron literalmente cientos de ellas.

Y por último veamos cómo los temas de 'ley y orden' fueron tratados por esta televisión angloamericana normativa, edificante e idealista al servicio de la imagen del estado. Una serie emblemática, por involucrar a una institución tan representativa de la idealización de la justicia como el FBI, fue **The Untouchables** *(Los intocables*, 1959-1963), serie producida por la señal abierta ABC en 1959, con Eliot Ness, el mítico agente (Robert Stack), como personaje principal. Esta serie fue parte de la campaña de imagen que el controvertido director J. Edgard Hoover desarrolló para lograr un apoyo ilimitado de la sociedad americana a su institución y así perseguir sus intereses impunemente.

La serie nos muestra a un grupo de agentes incorruptibles del FBI luchando contra el sindicato mafioso de Al Capone en el Chicago de la prohibición. La estructura de la serie es la de un relato documental, con lo que se sugiere que los eventos descritos son históricos, por lo que su efecto de 'documento verdadero' en la audiencia es más impactante aun. De nuevo tenemos a hombres valientes luchando por limpiar a una ciudad de mafias corruptas dedicadas a la prostitución y al vicio como negocio. La imagen que queda es que sin la acción de estos hombres justicieros e intachables, la sociedad quedaría indemne ante estos gangsters agentes del mal. En la lucha entre el bien y el mal, el FBI es el brazo santo que blande la espada de la justicia. Es una lucha sin matices; unos están luchando junto a Dios y los otros aliados al demonio (recordemos el "eje del mal" de George W. Bush).

Ese tipo de televisión ya no existe. El público, último árbitro al final del día, hoy ya no compra esas posturas. ¿Qué es lo que el público compra hoy? Entretención pura y dura: nos quedamos con los *realitys*, con la espectacularización de la noticia (CNN o nuestros noticiarios centrales), con las copuchas de la farándula, con el espectáculo deportivo, con la teleserie, con Bollywood y Berlusconi.

Pero también nos quedamos con una nueva forma narrativa cuya cara más expresiva es la nueva televisión anglosajona, producida para el cable global, que aparece tímidamente con *Seinfeld* (1989-1998), *South Park* (1997), *Friends* (1994-2004), *The Simpsons* (1989), **The Office** (2005) y *Desperate Housewives* (2004-2012). Como ya lo hemos dicho, esta nos ofrece una nueva mirada des-constructiva de los viejos paradigmas normativos y edificantes de la modernidad, usando como herramientas la cita, la ironía, el mestizaje, el pastiche, el descentramiento, la exageración, la autorreferencia, los géneros falseados y la espectacularización; todas operaciones propias del pensamiento neo-moderno.

Debo aclarar eso sí que este fenómeno es posible solo porque la programación de cable no depende del *rating*, como la televisión abierta, que el cable es global, o sea depende menos del juicio moral de un particular territorio o de los intereses nacionales. El negocio de ellos no es la venta de espacio publicitario, sino integrarse a los paquetes de canales de cable, por lo que atraer a la audiencia global es lo más importante.

Veamos ahora un ejemplo de una serie de contenido y forma propio de la televisión contemporánea global, tipificada aquí como neo-moderna. Para hacer visible la idea del cambio de sentido y forma que se produjo.

Breaking Bad (*Pervirtiéndose*) es una serie de televisión norteamericana creada en la productora del canal de cable AMC en 2008, ha recibido seis premios Emmy y lleva ya cinco temporadas. Es la misma productora de *Mad Men* y **The Walking Dead** (2010). Esta serie igual que *Nurse Jackie* (Showtime) *Dr. House* (Fox) *Weeds* (Showtime) *o The* **Wire** (HBO, 2002-2008) transgrede muchos de los supuestos educativos de la televisión clásica. Un espíritu medianamente conservador podría catalogarla de inmoral sin esforzarse mucho.

Este es el argumento: Walter White es el aplicado profesor de química de un liceo en Albuquerque, Nuevo México, gana poco y trabaja mucho. Para poder llegar a fin de mes tiene que trabajar por las tardes en un lavadero de autos. Es padre de un joven discapacitado y su mujer está embarazada. Cuando le diagnostican un cáncer pulmonar terminal, White se pregunta qué pasará con su familia, y ya que el sistema no le ofrece ninguna salida, como solución desesperada decide contactar a un antiguo alumno que se dedica a vender metanfetamina, proponiéndole al joven fabricar y vender la droga. La cercanía al mundo de las drogas y el trato con traficantes y mafiosos contamina la personalidad de White, quien abandona su personalidad moralista y predecible para convertirse en alguien duro y sin escrúpulos cuando se trata de conseguir lo que quiere.

Este es el argumento, veamos ahora el sistema de significación propuesto por *Breaking Bad* y comparémoslo con *Mr. Novak*. Si dejamos de lado los evidentes aspectos morales (en *Mr. Novak* observamos el recto proceder de un americano idealizado, producto del '*american way of life'*; en *Breaking Bad*, en cambio, vemos cómo Walt, una víctima de la incapacidad del sistema para protegerlo, reacciona a él infringiendo la ley), podemos concentrarnos en algunos aspectos formales y de sentido de esta narración. Lo primero que observamos es un cierto mestizaje de género, pues la serie tiene aspectos del policial negro mezclados con aspectos de un clásico melodrama. Hay una desconstrucción del formato clásico ⊠el recto proceder finalmente siempre es premiado⊠, el cual es sustituido por un formato en el que a pesar de que el personaje es un delincuente repulsivo, sus actos se justifican en la mente del espectador por razones compasivas o humanitarias, ya que él es también una víctima de la sociedad o del sistema. Hay una espectacularización del mundo de la droga y un profuso uso de la ironía: mientras más plata gana Walt, mayor esfuerzo tiene que hacer a fin de seguir viviendo pobremente y no despertar sospechas de su cuñado, que es jefe de la DEA de Albuquerque. El formato clásico también es transgredido por el protagonista que no es agradable, ni joven, ni guapo, ni elegante, por lo que al público le es difícil identificarse con él. La estructura narrativa tampoco es clásica ⊠no es lineal, no utiliza el suspense en forma convencional, no tiene finales epifánicos⊠ sino que al inicio del cada capítulo hay un rápido montaje de trozos de secuencia, una especie de *teaser espectacular* que deja al espectador perplejo e interesado en saber cómo encaja en la historia lo que se ha descrito brevemente al inicio. Esta curiosidad en el espectador actúa de manera muy parecida al suspense.

A partir de este ejemplo y para explicarnos mejor, cuando hablamos de neo-modernidad en relación a esta nueva televisión, nos referimos a operaciones de sentido que se inscriben en distintas categorías, que han llegado a ser clásicas, de la semiología postmoderna. Veamos estas operaciones en algunos ejemplos, dejando en claro que lo siguiente no constituye un análisis de cada programa, sino más bien una cierta enunciación de pertenencia para instalar claramente la idea de que estamos frente a un conjunto de operaciones al interior de la cultura popular *de masas*, a nivel global, que a estas alturas constituyen más bien la regla que la excepción, pues no son ya epifenómenos aislados que pueden ser interesantes pero intrascendentes. Hemos intentado agrupar las series que nos servirán de referencia de acuerdo a sus características formales, a su intención e incluso a su intensidad crítica o des-constructiva.

1. El pastiche

En primer lugar tenemos aquellas series que formalmente acuden al pastiche, recurso retórico habitual de la post–modernidad referida a una apropiación irónica, ⊠que a veces puede ser un tributo⊠ de la cultura pop clásica. Podemos ver aquí series de familias disfuncionales que intentan, sin éxito, vivir la promesa del sueño americano. El ejemplo característico, e inmensamente popular, es, sin duda, la serie *Los Simpsons*. Del mismo tipo es *Futurama* (1999), serie que se lleva al próximo milenio la disfuncionalidad y el fracaso de una familia frente a la vieja promesa de felicidad de la cultura americana ('En 100 años nada cambia'). Hay un robot alcohólico que pone en cuestión la limpieza 'sanitizada' y la eficacia de la tecnología. *Family Guy* (1999), satírico *cartoon* que es

interrumpido con obscuras referencias de cultura *pop*. También en *Xena: Warrior Princess* (1995-2001), barroca fantasía de aventuras *kitsch*, donde se mezclan desinhibidamente múltiples mitologías y épocas con un toque de feminismo postmoderno.

2. Espectacularización de lo banal

En la competitiva batalla para lograr una mayor audiencia, la televisión puede ser capaz de recurrir impúdicamente a los impulsos más ruines, a la pulsión más trivial e insignificante. Así tenemos *The Real World* (1992), un *reality* de TV voyeurista, realmente grabado, en el que los productores escogen cuidadosamente a un grupo de personas diversas y volátiles para vivir en una casa súper abastecida de alcohol. *Cops* (1989) espectáculo cultural de baja estofa, en el que policías persiguen adictos desarrapados por los vericuetos de pobreza blanca de un estacionamiento de *motorhomes* destartaladas. Lo mismo sucede con **Reno 911** (2003-2009). *South Park*, animación *low-tech* que nos provee de parábolas descaradas sobre el estado de la actual cultura de masas. *MTV Jackass* (2000-2002), donde los talleros de MTV son capaces de hacer las estupideces más absurdas con tal de sacar una carcajada.

3. Faux TV

Entre estos programas tenemos docufalsos; shows auto-referentes; shows sobre shows y falsas noticias.

Uno de los más populares es *Seinfeld, sit-com* pseudo-*reality* cuyo tema es 'nada', en que un grupo de amigos disfuncionales, políticamente incorrectos, se preocupan de banalidades. Es un show en un show. *The Office* (2001-2003), es un docufalso británico donde al interior de una oficina, empleados psicológicamente frágiles sobreviven en situaciones típicas a un jefe incompetente. Es un show muchas veces incómodo de ver. *The Office (US)*: pseudo copia del show británico. Un jefe penosamente aburrido intenta que sus disfuncionales empleados lo amen y respeten. *The Daily Show* (1996), con Jon Stewart, es el epitome de las falsas noticias. Irónicamente ha ido de pastiche cómico a un potente e influyente show político. *Modern Family* (2009), docufalso de una familia postmoderna: una amplia muestra de estereotipos que son ejemplo de diversidad en personajes que aparentan ser la norma social. *The Wire,* serie policial en un estilo documental que muestra con crudo realismo el lado oscuro de la policía y el poder judicial de Baltimore.

4. Mistery

Lo bizarro, ecléctico, que busca respuesta en lo desconocido que se involucra con lo espiritual, la filosofía y la tecnología especulativa. Dentro de esta categoría podemos nombrar a *Twin Peaks* (1990-1991), compleja serie de misterio plagada de temas argumentales torcidos, auto-referencias y eventos bizarros del director David Lynch. *Lost* (2004-2010), drama de filosofía especulativa y signos misteriosos en una red de relaciones oscuras a través del tiempo. **The X-Files** (1993-2002), serie paranoide y paranormal: el FBI investiga casos sobre alienígenas, mitos y leyendas. **Harsh Realm** (1999-2000): *X-Files* se encuentra con **Matrix** (Andy & Lana Wachowski, 1999) en este thriller paranoico del ciberespacio. El héroe está atrapado en una simulación híper realista controlada por el ejército. *True Blood* (2008), una historia de amor apasionado entre vampiros (que han salido del closet gracias a la aparición de sangre artificial) y mortales en un villorrio de los inquietantes pantanos de Luisiana. **Misfits** (2010), serie inglesa donde un grupo de jóvenes delincuentes obtienen súper-poderes.

5. Transgresión

Lo políticamente incorrecto: personajes comunes y corrientes que operan fuera de la ley sin culpa ni remordimiento, comedias que muestran el lado miserable de los ciudadanos sin culpa ni remordimiento. Entre ellos, *Breaking Bad*, serie que ya hemos analizado, donde un profesor de química urgido por su bajo salario vuelca su ira anti sistema fabricando metanfetamina de alta calidad. *Weeds*, una pacífica viuda dueña de casa burguesa encuentra la forma de proveer a sus tres hijos dedicándose al negocio de la distribución de marihuana. *Shameless* (2004), serie inglesa donde un padre es sostenido por sus cinco hijos pequeños que se las ingenian para sobrevivir y salvarlo de las miserias del alcoholismo (hay una versión norteamericana). *It´s Always Sunny in Philadelphia*: un grupo de amigos idiotas (Danny DeVito entre ellos) actúan de la manera más miserable posible y con

la mayor naturalidad trasgreden y hieren en lo más profundo los valores del sueño americano. *Eastbound and Down* (2009): irónica serie sobre la fama y el estrellato, donde una ex estrella de las grandes ligas de béisbol, fanfarrón y desubicado, no se da cuenta que su gloria ya pasó y actúa con una arrogancia estúpida.

A modo de conclusión

Si consideramos la popularidad de los programas con estos contenidos y los millones de personas que los prefieren, no deja de sorprender la profundidad con que se ha instalado este nuevo paradigma en la mente del espectador global. Podríamos, así, especular con el surgimiento de una nueva conciencia crítica emergente –tesis muy en boga hoy–, que podría explicar la frustración del Estado, de los políticos, profesores y autoridades frente a ciudadanos que ya no compran los viejos contenidos del paradigma clásico que le daba soporte y sentido a su autoridad. El Estado ha perdido el control, los vientos cambiaron sin que exista una explicación muy clara. Por esto, las estructuras institucionales usadas antes para ejercer el dominio (educación, política, gobierno, familia, religión) ya no funcionan tan eficientemente y los operadores del poder (políticos, educadores, periodistas, comerciantes) dan palos de ciego intentando a tientas recuperar el dominio de un timón que ya no está claro quien lo gobierna.

Los nuevos trabajos de la cultura y del arte están basados en la sistemática des-construcción de los viejos contenidos culturales para ser reemplazados por la puesta en valor, a pesar de las dificultades que esta operación acarrea, de ideas nuevas relacionadas con instalación de la diversidad, la autonomía, los derechos individuales y los intereses comunitarios. Y en esta labor la televisión contemporánea, quiéralo o no, cumple un rol fundamental (así como la vieja televisión cumplió el suyo).

Como citar: Mora, L. (2012). Estética de las series contemporáneas, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2024-03-28] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/estetica-de-las-series-contemporaneas/568