

La muerte en la estructura narrativa de las series norteamericanas contemporáneas

Resumen:

El trabajo se centra en uno de los sucesos más impactantes en una serie, la muerte. Estudia de qué manera, desde qué perspectiva y cuando tiene lugar según su estructura narrativa.

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: Celia Rozalén Martín

Director: Andrés Peláez Paz

Grado en Comunicación Audiovisual

Curso: 2013/2014 – convocatoria: Noviembre

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1 Planteamiento	3
1.1.1 <i>Objeto del estudio</i>	3
1.1.2 <i>Objetivos del estudio</i>	4
1.2 Estado de la cuestión	4
1.2.1 <i>Fundamentos teóricos</i>	5
1.2.2 <i>Hipótesis</i>	6
1.3 Metodología	6
10. VÍDEOS	70
2. HISTORIA DE LAS SERIES NORTEAMERICANAS	7
2.1. Primera edad dorada: El teatro en la pequeña pantalla	8
2.2. Segunda edad dorada: Drama de calidad	9
2.3. Tercera edad dorada: La actual	12
3. LA MUERTE EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA	14
3.1. Muertes que marcan el inicio de la serie	17
3.1.1. <i>Búsqueda del culpable</i>	18
3.1.2. <i>Venganza</i>	21
3.1.3. <i>Desestabilización inicial del universo del protagonista</i>	23
3.2. Muertes que evitan un importante giro argumental en la serie	25
3.3. Muertes que dan un importante giro argumental en la serie	28
3.4. Muertes que marcan el fin de la serie	34
3.5. Muertes que son el hilo conductor de la serie	36
3.6 El particular caso de "A dos metros bajo tierra"	37
4. FACTORES A TENER EN CUENTA ANTE LA REACCIÓN A LA MUERTE	40
4.1 Personajes culpables e inocentes	41
4.2 Audiencia exigente, que se involucra, participativa	42
4.3. Personajes poco o muy desarrollados	43
4.4. Reglas pre - establecidas	45
4.5 Acontecimientos reales	45
4.6 Serialidad	47
5. LA MUERTE DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS PERSONAJES	50
5.1. Que han perdido a un ser querido	51
5.2. Muertos	52
5.3. Asesinos	54
5.4 Que estudian la muerte	56
6. CONCLUSIONES	56
7. REFERENCIAS	59
8. ANEXOS	66
9. FOTOGRAMAS	68
10.VÍDEOS	70

1. INTRODUCCIÓN

El presente estudio aborda el tema de la muerte en las series norteamericanas contemporáneas desde una perspectiva narrativa, teniendo en cuenta su estructura serial. Para ello se centra en tres aspectos, cuándo se produce la muerte, qué factores narrativos influyen en la reacción de los espectadores ante la muerte y desde qué puntos de vista se muestra.

1.1 Planteamiento

La elección del tema fue motivada por la muerte en sí, el fin de una serie, el desconsuelo que embauca a los fieles espectadores que han seguido durante años una de ellas, siendo conscientes que ese personaje que les ha acompañado, con el que se han sentido identificados, ya no existe. Porque como añade Jorge Carrión (2011: 63):

Las series se consumen. Producen adicción. Las temporadas se terminan y, sobre todo, se terminan las teleseries. Por tanto, comenzar a verlas significa saber que es muy probable que, si las ves enteras, acabas sintiendo empatía por sus personajes, enamorándote y dependiendo mínimamente de ellos; por tanto, significa empezar un duelo por perderlas.

Pero el fin tiene su parte positiva, pues implica el inicio de otra. Los usuarios con el visionado de su primera serie abren las puertas de un mundo adictivo, en el que devorar capítulos se convierte en una rutina diaria. La totalidad de este estudio nunca hubiera sido posible sin ese ansia audiovisual, ya que el continuo visionado de series se ha transformado involuntariamente en una fuente de documentación esencial para el desarrollo del presente trabajo.

1.1.1 Objeto del estudio

El objeto de estudio a analizar son las series norteamericanas contemporáneas, las que en la división de las épocas de esplendor de las series norteamericanas pertenecen a la tercera edad dorada (división desarrollada en el punto 2. *Historia de las series norteamericanas*). Se ha acotado a las series norteamericanas porque la originalidad de sus elaborados guiones y su

éxito en auge, las convierte en un atractivo y sugerente objeto de estudio, ya que "es en el ámbito de las series televisivas norteamericanas donde la ficción audiovisual contemporánea ha encontrado un terreno fértil para la experimentación y expansión de sus posibilidades narrativas" (Marcela Visconti, 2011). En cuanto al año de creación de las mismas se han seleccionado las de finales del siglo XX hasta la actualidad, porque narrativamente son más completas que las anteriores a este periodo, debido a su estructura serial, hecho reflejado en los puntos 2 y 4.6 del estudio. Si se tiene en cuenta el género de las series, cabe destacar que los ejemplos analizados corresponden a series en su mayoría dramáticas, porque es el género en el que la muerte se incluye con asiduidad. Específicamente, se han utilizado series que se han visionado, significando que, existen más ejemplos posibles que aplicar en cada apartado, pero se han desechado en favor de las series que se han visto en su totalidad, pues se cuenta con un conocimiento mayor de las mismas. Además conviene añadir que en ocasiones no se incluyen más ejemplos debido a la limitación de extensión del trabajo, que imposibilita la inclusión de más casos.

1.1.2 Objetivos del estudio

El objetivo final será demostrar que la muerte no se incluye indistintamente, sino que se trata de una idea preconcebida, dado que es el detonante de la trama o la que le otorga el broche final; averiguar los factores más relevantes narrativamente sobre las reacciones de los espectadores ante la muerte; y hallar las maneras existentes para contar la muerte, desde diferentes puntos de vista.

1.2 Estado de la cuestión

Es innegable que la evolución de las series se ha acelerado exponencialmente en los últimos años y más concretamente en las norteamericanas, "mientras la asistencia a las salas de cine descende y los críticos no cesan en sus quejas sobre el escaso interés de las películas, la industria televisiva crece sin cesar" (Cascajosa, 2005: 3) . Ya sea por su forma de consumo, sus cuidados guiones o ese aspecto cinematográfico que, cada vez más, se puede apreciar en sus capítulos, la ficción televisiva norteamericana da claros indicios de que ha cambiado notablemente. "A través de construcciones espacio temporales complejas y un desarrollo de tramas y personajes elaborados se configuran universos diegéticos de gran consistencia

narrativa y riqueza visual" (Marcela Visconti, 2011), esto se debe a que cada capítulo es realizado con esmero, pues actualmente prima la calidad ante la cantidad y es lo que las convierte en pequeñas obras de arte.. "Las series de televisión se han convertido en serias competidoras de los largometrajes de ficción" (Cortés y Rodríguez, 2011), sin embargo, su principal causa se desconoce. Algunos autores como Pedro Pérez, presidente de Fapae (Federación de Asociaciones de Productores audiovisuales Españoles) creen que el éxito se debe al cambio de "los comportamientos de las personas y la distribución de su tiempo de ocio" (Natalia Marcos, 2012: 33). Jorge Carrión, Licenciado y doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, cree que es propiciado por la nueva capacidad televisiva de "ofrecer 60 u 80 horas para desarrollar una historia, lo que permite multiplicar los conflictos a los que se enfrentan los personajes" (Marcos, 2012: 32). Pero en lo que muchos coinciden es que, en mayor o menor medida, el origen de este éxito se debe a la narrativa de la trama argumental, el contenido provocador y continuamente renovado que, basado en una excelente estructura narrativa, deja a los espectadores en vela durante una semana, impacientes a la espera de saciar su ansia con la próxima entrega. Relación directa con esta narración dosificada tiene el objeto del trabajo, la muerte, que con su ausencia o presencia, se convierte en un elemento indispensable de la estructura serial. La muerte implica cambio, y sin cambio, no hay historia.

1.2.1 Fundamentos teóricos

El estudio expone la evolución de las series norteamericanas, los antecedentes que las han llevado al éxito, así como los periodos de esplendor que J.Thompson (1997) clasificó y que años después Cascajosa (2005, 2007, 2009) ha utilizado como referente para sus investigaciones y la redacción de varios artículos y libros. Igualmente se analiza la repercusión de la muerte en la estructura de las series tomando como base la división narrativa estructural propuesta por Linda Seger (1999). Así mismo, se incluyen los puntos a tener en cuenta, en referencia al relato de la serie, que condicionan las reacciones de los espectadores tras la visualización de una defunción en pantalla, apartado desarrollado basándose en el texto de Conde Miranda e Iturrate Cárdenas (2002); finaliza con un desglose de las diferentes miradas de los personajes de ficción en relación a la muerte,

desde el punto de vista del personaje que pierde a un ser querido, el propio fallecido, los profesionales que estudian la muerte y el asesino.

1.2.2 Hipótesis

El fallecimiento de un personaje es una pieza clave en el desarrollo de la serie, es posible que el espectador no sea consciente, sin embargo esa pérdida cambia el curso de su historia. El objeto del estudio es esta alteración en la estructura, que hace girar su curso, propiciada por la defunción de un personaje. Pero, ¿Cómo afecta este cambio a la estructura de la serie?, ¿Siempre se produce en el mismo instante? ¿Qué es lo que influye que una muerte sea de una manera u otra? ¿Se puede tratar desde diferentes puntos de vista? ¿Qué es lo que hace que ante una muerte las reacciones de los espectadores sean diferentes? ¿Por qué afectan unas más que otras, depende de la estructura narrativa de la serie?. El presente estudio pretende dar respuesta a estas cuestiones, exponiendo el concepto general de la ficción serial norteamericana, para desembocar en una serie de análisis de la mismas teniendo como único referente la muerte desde diferentes puntos de vista, periodos estructurales de la serie y las características que la supeditan. Y para ello se hará uso de elementos tanto teóricos (historia de las series norteamericanas), como prácticos (análisis narrativos de hechos concretos).

1.3 Metodología

La metodología aplicada es de carácter analítico-sintética, ya que en primer lugar se diferencian los aspectos de la realidad para después compilarlos en un panorama genérico de la situación. Tienen cabida también los análisis textuales perteneciente a Umberto Eco, Christian Metz y Ronald Barthes, con relación al mundo audiovisual. Al entenderse la pieza audiovisual como un objeto con la capacidad de estudiarse desde diferentes perspectivas, se hace inviable la utilización de un único método de análisis absoluto. El denominado "análisis textual" nace por tanto, con el fin de cubrir esta necesidad universal. Pero no se trata de una técnica para aplicar, sino una actitud que adoptar al enfrentarse al análisis. La narratología, específicamente la referente al relato audiovisual, también está aplicada en el presente estudio. Aquella que Gérard Genette desarrolló en el ámbito literario en los años setenta en su "Discurso del relato". En este caso es planteada desde el punto de vista

audiovisual, como lo hizo Christian Metz, tratando las imágenes no como un "objeto", sino como un "proceso", y David Bordwell en sus más de 50 escritos, en concreto en su libro: "La narración en el cine de ficción". Estos autores, han sido estudiados por Linda Seger y Sánchez-Escalonilla, para establecer un patrón de análisis narrativo audiovisual presente en sus respectivos libros.

2. HISTORIA DE LAS SERIES NORTEAMERICANAS

Antes de abordar la consiguiente analítica sobre la muerte en las series norteamericanas contemporáneas es conveniente aclarar qué ha sucedido para que el arte se imponga "por todo lo alto en un medio ya suficientemente desarrollado y explorado como el de la tele" (Ruíz Mantilla, 2012: 49). Es por tanto necesario una situación histórica y el conocimiento de las pasadas épocas de esplendor y decadencia de la ficción televisiva norteamericana que a continuación se presentan. Así mismo, en cada periodo se incluirá el papel adoptado por la muerte en el argumento de las series de la época, teniendo en cuenta la situación socio-política. Para diferenciar los periodos de esplendor correspondientes se ha tomado como referencia el artículo *La nueva edad dorada de la televisión norteamericana* (2009) de Cascajosa Virino, su libro *Prime Time: las mejores series de TV americanas, de CSI a los Soprano* (2005), y el libro de *Television's Second Golden Age: From Hill Street to ER* (1997) de J. Thompson, director del Centro de Estudio de Televisión Popular de la Universidad de Siracusa que clasificó por primera vez las diferentes épocas de éxito de la ficción serial norteamericana. Su obra se convirtió en uno de los primeros estudios pormenorizados del esplendor de las series televisivas, fundamental en el campo de la investigación sobre la ficción, hasta el momento nombrada en varios libros como *Inside Prime Time* (1994) o *Television Drama Series Programming A Comprehensive Chronicle, 1984-1986* (1992), pero no cualificada como un hito de rotundo éxito. Un libro en el que además se detallan los términos de lo que considera una televisión de calidad.

2.1. Primera edad dorada: El teatro en la pequeña pantalla

Consolidada entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta, la primera edad dorada se caracterizó por televisar antologías dramáticas escenificadas por profesionales del teatro y la radio. Desde Nueva York y en riguroso directo (pues aún no existía la cinta de video) se interpretaban capítulos independientes, con personajes, escenarios y equipos de producción diferentes entre sí. Consistían en pequeños fragmentos de temáticas variadas que reflejaban la sociedad del momento, duros temas con un dramatismo acentuado como la violencia juvenil, divorcios, alcoholismo, racismo o suicidio, junto a adaptaciones de novelas literarias, que en el caso de cosechar un gran éxito, se repetían. Estos programas como el primero en emitirse regularmente, en directo, *Kraft Television Theatre* (NBC 1947-1958), *Studio One* (CBS: 1948-1958) o *The Philco/ Goodyear Playhouse* (NBC: 1941-1957), buscaban el entretenimiento, pero también remover las conciencias de una limitada élite económica y socio-cultural que se sentía liberada tras la finalización de la II Guerra Mundial. *Alfred Hitchcock presenta* (Alfred Hitchcock presents CBS: 1955-1960, NBC: 1960-1962) supuso la incursión definitiva del medio cinematográfico en la programación televisiva. El programa bajo la dirección del célebre cineasta, contaba en cada capítulo un suceso dramático y misterioso que sorprendía a los televidentes. Su excelente composición hizo que años más tarde, en 2007, la revista *Time* la incluyera en la lista de los cien mejores programas televisivos de todos los tiempos (Poniewozik, 2007).

Los productores que estaban al mando del tipo de formato triunfador en la época tenían experiencia en la industria de Hollywood y miraban con recelo a los grandes estudios temerosos de perder su poder en el pequeño mundo televisivo a manos de los grandes de la industria cinematográfica. Pero a pesar de sus intentos por alejar a Hollywood de la producción televisiva, lo inevitable ocurrió, haciéndose realidad sus peores pesadillas en 1954, cuando el canal americano ABC firmó un acuerdo con Disney y Warner Bros, a la que les siguieron el resto de cadenas.

A finales de los 50 el modelo teatral, las antologías dramáticas y con ello, el periodo de esplendor, terminaron para dar paso a un nuevo modelo de decadencia propiciado por las series B. Series de bajo presupuesto con las que las productoras ahorran costes

reutilizando guiones, equipos técnicos y creativos, llegando a producir cuarenta capítulos por temporada. La temática también cambió adoptando unos géneros más sencillos como el western (*GunsSmoke* [La ley del revólver, CBS: 1955-1977]), el policiaco (*Dragnet*, [Redada, NBC: 1952-1959]), el médico y el judicial, más fáciles de escribir. El entonces presidente de la cadena NBC, David Sarnoff afirmó en 1956: “Si va a haber alguna degradación en el servicio televisivo, esta llegará de los productores de la televisión y del salto a Hollywood” (Cascajosa, 2009: 8), y no se equivocó, pues vaticinó lo que en poco tiempo estaría por llegar. Lo que desconocía la industria cinematográfica es que, al introducirse en el negocio televisivo, estaban perjudicándolo. La televisión consiguió uno de sus objetivos, llegar al mayor número de espectadores posibles a través de una programación barata, sin embargo falló. La programación era excesiva, pero poco o nada interesaba a los espectadores quienes notaron una fuerte caída en la calidad de su contenido, siendo este repetitivo y poco arriesgado.

Los años setenta fueron sin duda la década por excelencia de la comedia. Debido a la reciente guerra de Vietnam (1964 – 1975), que supuso un duro golpe para un país que no sabía lo que era la derrota, los espectadores adoptaron una actitud antibelicista que causó el aumento de las series de entretenimiento y la evasión del drama en las estructuras narrativas, evitándolo como si de un tema tabú se tratara. A excepción de la serie de *Dallas* (CBS: 1978 - 1991), el resto de la parrilla televisiva estaba dominada por comedias como fueron el caso de *M*A*S*H* (*MASH*, CBS: 1972-1983) y *All in the Family* (CBS: 1971-1979).

2.2. Segunda edad dorada: Drama de calidad

Al género de la risa se le acabaron sus días de gloria, el periodo de éxito se cortó de raíz con la llegada de la trágica *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987) y el paso de la televisión pública de Estado a las televisiones privadas. Ante la difusión de la televisión por cable (centrada en la realización de series) y el éxito del video, las tres *networks* existentes en el momento (ABC, NBC, CBS) comenzaron a elaborar productos más arriesgados, centrando su atención en mantener el número de suscriptores con la emisión de contenido innovador y diferente, pero prioritariamente de calidad.

Canción triste de Hill Street, a pesar de centrarse argumentalmente en un género clásico y habitual como el policíaco, supuso un cambio tanto de registro como de narración, al explorar nuevas técnicas como la coralidad de personajes, el realismo y la crítica social. A pesar de que en su comienzo los índices de audiencia no fueron los esperados, la serie hizo mella tanto en críticos, como en la industria, hecho que se demostró con la recompensa de 21 nominaciones y 8 premios Emmy, convirtiéndose en la precursora de los dramas de calidad que predominan hasta la fecha. El proyecto salió hacia delante gracias a la compañía MTM (propiedad de Grant Tinker y su mujer Mary Tyler Moore) que insistió en que los ejecutivos de las cadenas no participaran en el trabajo creativo. Este requisito facilitó la formación de una nueva filosofía con la innovación, la creatividad y la libertad como pilares fundamentales; una manera de trabajar que más tarde el resto de cadenas imitaría. Fue también crucial la participación en el proyecto de los productores ejecutivos y guionistas de la NBC Michael Kozoll y Steven Bochco.

Canción triste de Hill Street reconstruyó el género policíaco, pues primaban las escenas dramáticas frente a las de acción, mientras que la fórmula seguida hasta el momento, era la casi exclusividad de acción en detrimento del drama. El exitoso drama se desarrollaba en una comisaría de barrio en la que se mostraba el día a día de los policías, reflejando continuamente varios aspectos de la vida real. Los conflictos laborales y personales de los personajes se retrataban teniendo en cuenta sus emociones, pensamientos y acciones. En cuanto a la parte técnica, era habitual el uso de la cámara al hombro, que pretendía transmitir una sensación de rapidez y realidad, un estilo *cinéma vérité*¹ adquirido de la comedia dramática de los 70, *M*A*S*H**, que años después han adoptado otras series como *24* (Fox: 2001-2010) o *Breaking Bad* (AMC: 2008-2013). Su estructura era lineal, las historias no finalizaban cuando lo hacía el capítulo, sino que duraban semanas e incluían varias subtramas que se acababan entrecruzando.

Contra todo pronóstico, las series se transformaron no solo en un entretenimiento, sino en un trabajo audiovisual de culto. Desencadenando de este modo el comienzo de lo que sería la segunda edad dorada y posteriormente la tercera, que seguiría su misma trayectoria.

¹ Corriente cinematográfica que trataba de captar la realidad de manera natural, objetiva e improvisada.

Surgieron así, novedosos y arriesgados proyectos que apostaban por la calidad, series que cambiaron la tipología de las tramas de ficción, ahora con personajes mucho más desarrollados y complejos, dotadas de una imagen de aspecto realístico, complicadas tramas, y géneros que se entremezclaban unos con otros. Varias series se unieron al cambio, destacan *Luz de luna* (Moonlight, ABC: 1985-1989) una comedia dramática; *Hospital* (St. Elsewhere, NBC: 1982-1988), parecida a *Canción triste de Hill Street*, pero narrando los conflictos de un grupo de médicos; y *Treinta y tantos* (Thirtysomething, ABC: 1987-1991), predecesor del drama actual, que narraba la vida de una familia concentrándose en sus relaciones laborales y personales. Por lo general, estos dramas tenían éxito entre los críticos y profesionales de la televisión, sin embargo, sus niveles de audiencia eran bajos, no superaban las cifras de las telenovelas y las comedias de situación. *La ley de Los Ángeles* (L.A. Law, NBC:1986-1994), creada por Steven Bochco después de ser despedido de MTM por problemas de presupuesto en el equipo técnico de *Hill Street Blues*, fue la primera serie de calidad y comercial que obtuvo un alto nivel de audiencia.

Si el punto de partida de esta nueva y revolucionaria época de esplendor lo había dado *Canción triste de Hill Street* el punto final lo pondría *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991). Creada por David Lynch, reconocido por su exitosa película *Terciopelo azul* (Blue Velvet, 1986) y Mark Frost, guionista de *Canción triste de Hill Street*, mezclaba en iguales proporciones, misterio y melodrama con situaciones paranormales, todo ello plasmado en una imagen de aspecto muy cuidado y artístico, origen de los continuos halagos recibidos. Esta supuso la confirmación de que el interés del público se decantaba por el drama. Hecho verificado con los datos obtenidos, que revelaban los primeros índices de audiencia urbana y de clase media formada. Es cierto que la audiencia era variada, pero insuficiente para los ejecutivos que se veían continuamente en la necesidad de generar una polémica donde directores e industria tiraban de la cuerda defendiendo arte y negocio a partes iguales.

Actualmente la opinión de muchos profesionales del sector es que es "erróneamente lógica la relación directa entre el mayor número de espectadores y la mayor calidad de un producto." (Cortés y Rodríguez, 2011: 71), sin embargo, los líderes de la industria cinematográfica no pensaban así, querían que les reportasen beneficios y sus quejas no

cesaron hasta que la crítica premió los trabajos audiovisuales con los galardones más importantes de la televisión, entre ellos, 3 globos de oro.

Twin Peaks se adentraba en la investigación del asesinato de la joven Laura Palmer, dirigida por el agente del FBI Dale Cooper, encargado de buscar al culpable entre los vecinos de la ficticia ciudad de Twin Peaks. Igual que en la película *Terciopelo azul* (Blue Velvet, 1986), que rodó antes de adentrarse en el proyecto televisivo, *Twin Peaks* reflejaba los secretos de los personajes, su fachada oculta detrás de esa aparente, tranquila y perfecta vida que llevaban en la localidad. Lynch se introducía en la cabeza de los personajes que iba destapando a medida que avanzaban los capítulos. La serie se clasificó como un thriller, sin embargo no se puede clasificar dentro de un género específico, ya que su tonalidad misteriosa está asociado con sucesos sobrenaturales y oníricos propios de los filmes de terror o fantasía y el carácter de sus extravagantes personajes es propio de las telenovelas americanas.

El pormenorizado cuidado de la imagen característico de esta edad dorada, fue fruto de la participación de célebres directores, que poco a poco adoptaron sus trabajos en la gran pantalla a la ficción norteamericana, uniendo fuerzas con los profesionales de la televisión como es el caso de David Lynch, que provenía del cine y Mark Frost, que únicamente había trabajado en televisión. Es cierto que en la primera edad dorada muchos de los productores que colaboraban en las antologías trabajaban también en Hollywood, pero televisión y cine estaban separadas por un muro que dejaba dinero en un lado y arte en el otro y no fue hasta esta época, que se intentaron adaptar las técnicas cinematográficas a la pequeña pantalla. Un hecho que, como remarca Cascajosa (2005), ha sido fundamental para superar la pobreza expresiva que muy a menudo ha caracterizado a la televisión.

2.3. Tercera edad dorada: La actual

Hacia finales del siglo XX las series "de meros productos diseñados para conquistar las mayores cuotas de audiencia posibles pasaron a convertirse en obras de arte" (Ruíz Mantilla, 2012: 49). Nacieron los dramas *CSI: Las Vegas* (CSI: Crime Scene Investigation - Las Vegas, CBS: 2000-) y *El ala oeste de la Casa Blanca* (The West Wing, NBC: 1999-2006) que seguían la fórmula de los dramas de culto de los 90, *Twin Peaks*, *Expediente X* (The X-Files, Fox: 1993-2002) y *Urgencias* (E.R., NBC:1994-2006), entre otras. La televisión, repetitiva y poco original repleta de *realities*, vuelve a los programas de ficción aumentando

su calidad, "las fórmulas narrativas se van haciendo más complejas y los temas más amplios" (Cascajosa, 2005: 3).

El culmen de este meticuloso y sutil juego consistente en sintetizar obras de arte audiovisuales en periodos de 20 a 50 minutos llegó con *Los Soprano* (HBO: 1999). Tras la emisión de sus primeros capítulos trepó rápidamente hasta la cima del éxito de los dramas televisivos, llegando a convertirse en un ejemplo a seguir por el resto de canales. Su distingo fue apostar por la creatividad y adoptar una mirada singular que, de forma definitiva, catapultó a los dramas televisivos transformándolos en uno de los ámbitos culturales más atractivos de la actualidad. Ideada en un primer momento como largometraje, pasó a convertirse en una de las series con más éxito de la historia. Su particular punto de vista utilizado para contar la historia a través del mafioso Tony Soprano, reflejando sus fracasos, ambiciones, angustias y miedos, creó una simbiosis empática entre el espectador y protagonista, pues "al personaje le asaltan [...] una serie de debilidades que lo humanizan, para gozo ambiguo del espectador" (Jordi Balló y Xavier Pérez, 2007: 6). Siendo este gesto, una de las causas relativamente directas con su triunfo; un triunfo posible gracias a la libertad con la que se creó la serie, en un canal como HBO despojado de tabúes y abierto a la experimentación que no se oponía, como otras cadenas, a mostrar sexo e imágenes violentas². "Los más ambiciosos creativamente entendieron que no debían seguir a expensas de las reglas que marcaba el gusto masivo" (Ruíz Mantilla, 2012: 49), lo que supuso un comienzo en el medio televisivo donde actualmente, según Francisco Gómez e Iván Bort (2009: 40), "se consigue la calidad y libertad de las cuales carece el cine".

Por otro lado, a partir de los 80 la televisión por cable se extendió de forma exponencial tras comenzar con la creación de contenido original, lo que redefinió la fórmula del éxito, permitiendo hacerse un pequeño hueco a la comedia en la parrilla televisiva, hasta el momento bastante olvidada. Un ejemplo de ello es *Sexo en Nueva York* (Sex and the City, HBO: 1998-2004), que obtuvo bastante audiencia. No obstante, tanto era y es, el

² Para ampliar sobre el revolucionario canal y el porqué de su éxito, consultar el artículo *No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO* (2006) de Cascajosa. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer21-02-cascajosa.pdf> o el capítulo 5. de su libro *Prime Time. Las mejores series de TV americanas de CSI a Los Soprano* (2005).

predominio del género dramático frente a otros, que se crearon híbridos. Ejemplo de ello, son las denominadas dramedias, estructuras narrativas dramáticas que profundizan en la psicología de sus personajes introduciendo paralelamente toques humorísticos. *Ally McBeal* (Fox: 1997-2002) fue la primera serie que, con una base argumental dramática, ganó el Emmy a mejor comedia revelando el éxito de la fórmula que seguirían otras series como *Mujeres desesperadas* (Mujeres desesperadas, ABC: 2004-2012) y actualmente *Girls* (HBO: 2012-), ganadora de dos Globos de oro en la pasada gala.

No ha sido hasta el año 2008 cuando la comedia ha prosperado significativamente aumentando sus índices de audiencia frente a otros géneros. Es cierto que no se equipara al número de dramas emitidos, pero si han aumentando sus producciones. Ejemplo de ello son *Modern Family* (Fox: 2009-) o *The Big Bang Theory* (CBS: 2007-).

Esto último viene a confirmar que desde la primera edad dorada y hasta la actual, a excepción del periodo dominado por la comedia de los años setenta, el drama se ha convertido en el género por excelencia de las series norteamericanas, estando además ligado a otros géneros, pues "hay una larga lista de series que no son etiquetables con una única marca, sino que hay que recurrir al menos a dos de ellas para definir bien con qué género se desarrolla la historia." (Virginia Guarinos e Inmaculada Gordillo, 2011: 375). Y en la mayoría de los casos, una de las etiquetas otorgadas es la del drama. Irremediablemente asociado a este género está la muerte, incluida en su estructura narrativa de diferentes maneras y puntos de vista a continuación expuestos.

3. LA MUERTE EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA

La mayoría de profesionales del sector audiovisual cree que "no se trata sólo de temas, personajes y estereotipos, sino que las novedades afectan a las estructuras, es decir, al propio acto enunciativo de contar el relato televisivo ficcional." (Guarinos y Gordillo, 2011: 367). De la creación de ese relato, se encargan los guionistas. Ellos son los que crean las historias, los que deciden por ejemplo si Brody en *Homeland* (Showtime: 2011-) se queda con el bando terrorista de Abu Nazir o por lo contrario, decide ayudar a Carrie y su equipo de la C.I.A. Son los que introducen los cambios de giro, los que piensan escrupulosamente

en qué momento introducir una muerte y por qué, dónde marcar a la serie con este importante punto de inflexión. Según el cineasta Manuel Gutiérrez Aragón, "la autoría en las series está en los guionistas, ellos crean y deciden, los directores son meros contratados de cargo a sus órdenes" (Ruíz Mantilla, 2012: 49). Es cierto que hay ocasiones en las que los guionistas se ven obligados a "matar" al personaje, por razones ajenas a la trama. Un ejemplo de este tipo de infortunios fue el del actor Charlie Sheen, despedido de la serie *Dos hombres y medio* (*Two and a half men*, CBS: 2003-), en la que llevaba 8 temporadas, por insultar al creador de la misma, quien exigió la erradicación inmediata de su personaje, muriendo este repentinamente en un accidente de tráfico. Se trata de escasas excepciones, lo habitual es que las defunciones no se introduzcan en el guión por casualidad, sino que se produzcan en un preciso instante que dictaminará un fuerte cambio en la trama de la serie. Al fin y al cabo, una serie funciona por los giros argumentales que rompen la continuidad y mantienen viva la serie e interesado al espectador, y entre muchos otros, la muerte es un recurso que lo permite.

Las alteraciones en la trama serial provocadas por la defunción de un personaje coinciden por lo general con las divisiones de acción existentes en toda estructura narrativa. A lo largo del tiempo han sido muchos los teóricos y analistas que han profundizado en la estructura narrativa del guión. Todos coinciden en que en esta estructura existe, obviamente, un principio y un fin, que cada cual denomina de diferente manera, pero en lo que discrepan es en los puntos presentes en el desarrollo. Linda Seger y Syd Field dividen la estructura en tres actos; Robert McKee también afirma que hay tres, pero puede haber más dependiendo del caso; John Truby, sin embargo, habla de siete y las denomina etapas fundamentales. Diferentes maneras de separar una estructura, que parten de una base común, pues todos ellos reconocen a Aristóteles como el primer teórico que dividió la obra dramática en tres actos. Según indica Sánchez-Escalonilla (2001) el ideólogo griego habló por primera vez en su obra *Poética* de un principio, un medio y un fin, que denominó exposición, peripecia y catástrofe. Aristóteles no solo realizó esta división, también diferenció en el mismo libro los nudos de acción simples³ y los nudos de acción

³ Los correspondientes a los momentos que carecen de tensión dramática, esenciales para conseguir la continuidad narrativa y la armonía en el guión.

complejos⁴. En estos últimos incluyó las anagnórisis⁵ y las peripecias. Las peripecias, según Sánchez-Escalonilla (2001: 154) son "giros inesperados que cambian el curso de la acción y provocan reacciones en los personajes, complicando las historias y obligan al protagonista a tomar decisiones". También afirma que "un guión literario exige la inclusión de, como mínimo, cuatro peripecias que coinciden con los cuatro nudos de acción presentes en una trama argumental". Anteriormente se ha expuesto que la muerte supone un cambio repentino, un giro argumental, por lo que se entiende que se trata de una peripecia, y por tanto, como se deducía, la mayoría de ellas coinciden con las divisiones de acción de la estructura narrativa.

Para diferenciar el momento en que tiene lugar las defunciones en una serie en referencia a su estructura narrativa, se seguirá la división propuesta por la consultora de guiones Linda Seger (1999: 31) ya que, como afirma, "la estructura de películas de cine es igualmente aplicable a la televisión y el teatro". Seger divide la estructura en 3 actos: Planteamiento (*set-up*), desarrollo (*development*) y resolución (*resolution*). Además de ello en el planteamiento diferencia un detonante o catalizador (*catalyst*), que da comienzo a la historia, dos puntos de giro (*turning points*), presentes en el paso de un acto al próximo e imprescindibles para mantener el interés del relato, y el clímax, que en la resolución, pone fin a la historia (véase figura 3.1). Sin embargo, esta estructura se tendrá en cuenta más firmemente en lo que al planteamiento y la resolución se refiere, ya que en el desarrollo Seger únicamente diferencia dos puntos de giro y en una serie que dura varios años es imposible que en su conjunto no se introduzcan más puntos de giro.

Los formatos más estabilizados se basan, en mayor o menor medida, en el desarrollo de tramas que contempladas horizontalmente (a lo largo de un trimestre), poseen sus giros como sucedería en un discurso cerrado (ej: una película). La lectura vertical (de cada episodio) hace, sin embargo, que sea más discutible y menos uniforme la localización de esos nudos, si bien puede decirse que en general los finales de episodio y de trimestre tienden a presentarse ganchos de más espectacularidad, para captar o conservar cautiva a la audiencia. (Gómez Martínez y García García, 2011: 30).

⁴ Momentos de gran magnitud dramática que mantienen el grado de interés en el guión de manera estratégica y equilibrada

⁵ Reconocimientos dramáticos

Por tanto, cabe añadir, que este esquema se puede aplicar a la trama de la serie en su conjunto, una temporada o un episodio. No obstante, la estructura propuesta por Seger no se podrá aplicar a un episodio que incluya publicidad, pues Pamela Douglas (2007: 45) asegura que los episodios se dividen en cuatro, cinco o seis actos, en los capítulos que duran una hora, y muy excepcionalmente en siete actos. Coincidiendo el cambio de acto con las pausas publicitarias. Los guionistas tienen en cuenta esas interrupciones y las utilizan para crear tensión.

Teniendo en cuenta que las muertes suponen un cambio en la estructura serial y que estos cambios coinciden con las divisiones de acción narrativas, se han clasificado marcando como referente la muerte de un personaje y el momento en el que se produce, cinco apartados que se desglosan a continuación. Cada apartado se ejemplifica con una o dos series de elección propia para asentar las ideas expuestas, lo que no significa que no existan otros casos ficticios para presentar el tema.

3.1. Muertes que marcan el inicio de la serie

Son las que tienen lugar al comienzo de la serie, el pilar fundamental al que la trama se aferrará de principio a fin. Según la división estructural propuesta por Seger, estarían incluidas en el planteamiento, coincidiendo con el detonante, con ellas comienza la serie, y el comienzo es el que "proporciona una base para lo que sucede y nos integra dentro de la narración". (Bordwell y Thompson, 1995: 73). Estarán entonces, presentes en el argumento serial por activa o por pasiva, siendo esta el peso en el que recae la ficción en todo momento. Si no tuvieran lugar, la historia simplemente no existiría. Su desarrollo es de gran importancia, ya que como añade Sánchez-Escalonilla (2001: 185), "un buen comienzo resulta vital para suscitar el interés por la historia que va a contarse" de hecho, según el docente, no hay "nada mejor que abrir el guión con una acción de especial intensidad dramática: es decir, con una peripecia", y que mejor giro, que una muerte.

Algunas de estas pérdidas no se suelen mostrarse en pantalla, al ser el hecho en el que se basa la serie, el misterio de cómo se produjeron se deja para el final (*The Killing* [AMC: 2011-]) o directamente no llega a verse, pues en algunas ocasiones esa defunción se utiliza

como punto de referencia para indicarnos que algo ha cambiado en los personajes a raíz de esa pérdida (*Weeds* [Showtime: 2005-2012]). Por tanto, según los dos tipos de detonantes que diferencia Sánchez-Escalonilla (2001: 194) (detonantes de acción y detonantes de diálogo), estos serían en su mayoría detonantes de diálogo, pues llegan "por medio de una conversación o un mensaje".

La ya citada *Twin Peaks* fue la primera serie de éxito que utilizó una muerte para arrancar la serie y con ello dar sentido a su totalidad. Fue un hecho insólito para unos telespectadores que, hasta el momento, desconocían lo que era la continuidad serial y estaban condicionados a ver capítulos seriales de muertes esporádicas. En este caso, la muerte de la joven Laura Palmer desencadenó una búsqueda de culpables que duró 2 temporadas. Este esquema es muy común en este tipo de series policíacas que se inician con una muerte, pero no es el único, a continuación se diferencian 3 apartados teniendo en cuenta la situación en que tiene lugar la muerte inicial.

3.1.1. *Búsqueda del culpable*

Es el esquema que siguió *Twin Peaks*, en estas series, un sujeto al que no se ha tenido tiempo suficiente de conocer fallece misteriosamente en los primeros minutos de su comienzo, dejando a los protagonistas en los próximos capítulos la ardua tarea de resolver las incógnitas sobre su muerte. Según las 20 tramas maestras propuestas por Ronald Tobias en su libro *El guión y la trama* (1999), esta correspondería a la trama de acción del enigma, ya que es un misterio que exige una resolución.

Pequeñas mentirosas (*Pretty little liars*, ABC: 2010-), basada en la saga de libros homónima escrita por Sara Shephard, es una de las series que encaja a la perfección en este tipo de categoría. Su historia comienza con un grupo de chicas que pasa la noche en una cabaña de bosque. Cuando se despiertan una de ellas, Alison, ha desaparecido. La trama avanza un año después, las jóvenes no mantienen la amistad, pues la desaparición de la que era la líder del grupo les ha separado. En paralelo, una a una reciben el primer mensaje amenazante enviado por una persona que firma como "A". Inesperadamente el grupo de amigas se vuelve a reunir con la aparición del cadáver, Alison está muerta. Durante su entierro, descubren que todas han recibido esos molestos mensajes y comienzan a buscar a su

emisor, en ese momento "la historia queda definida" (Seger, 1999: 41). Las chicas piensan que la persona que escribe los problemáticos mensajes puede tratarse del asesino de su amiga y su captura es necesaria para cerrar no solo una brecha sentimental que se abrió tras la desaparición de la cabecilla, si no una puerta abierta a sus intimidades.

La muerte de Alison, junto con la recepción de los extraños mensajes telefónicos, son los desencadenantes de la historia que no terminará hasta dar con el culpable de su asesinato (a fecha de hoy aún por conocer). Como la muerte tiene lugar en el comienzo de la historia, conforme lo escrito por Bordwell y Thompson (1995), a raíz de este suceso se despertará en los espectadores unas expectativas, aquí reflejadas en el encuentro del asesino, al establecer una gama específica de posibles causas y efectos. Es por tanto, una defunción que condiciona los sucesivos capítulos y que asienta la base inicial presente en el resto del drama. Según lo expuesto por Seger (1999: 33), al estar incluida en el planteamiento, "se construye para darnos una pista acerca de la columna vertebral o dirección de la historia, centra la situación en una línea argumental coherente, pone en marcha el relato y orienta al espectador de forma que pueda seguir la película", en este caso la serie.

Otra de las series que incluye este tipo de muertes a principio de historia que originan una búsqueda posterior, es *The Killing* (AMC: 2011-), una adaptación norteamericana de la danesa *Forbrydelsen* (*The Killing: Crónica de un asesinato*, Danmarks Radio, 2007-2012). Esta, comienza con la desaparición de Rosie Larsen, una joven a la que buscarán los policías Sarah y Stephen. Como es obvio, la investigación se complicará, pero siempre será la misma hasta la segunda temporada, en la que se descubre el culpable. En la tercera, estrenada este año, los agentes tendrán que capturar a un peligroso asesino en serie.

En el final del primer episodio se conoce que la chica desaparecida ha muerto, afectando a los personajes principales y marcando el punto de partida, aunque el propio nombre de la serie ya lo indicara. El asesinato de la joven es el claro desencadenante de la trama, el suceso que da comienzo al relato, lo que "arranca la acción de la historia" (Linda Seger, 1999: 41), en este caso, la búsqueda de Rosie. La desaparición de la joven provoca que la protagonista, la agente Sarah, se quede en el pueblo a pesar de sus deseos de dejar su trabajo y mudarse a Los Ángeles con su hijo para casarse con su prometido, momento en el que "la acción del guión comienza en sentido estricto" pues según lo escrito por Sánchez-

Escalonilla (2001: 194), esto ocurre cuando "el protagonista vive un acontecimiento que trastorna el equilibrio de su vida". Cuando la agente está acabando de recoger su oficina, su jefe le intercepta y le obliga a trabajar hasta el último momento, mandándola a un lugar en el que han encontrado unas pistas presuntamente vinculadas a un asesinato. Nunca pensaría que esas últimas horas de trabajo le iban a retener, cambiando su destino. En un primer momento se engaña a sí misma, poniendo la excusa de que se queda una semana más porque lo manda su superior, pero el descubrimiento de nuevas pistas hace que se vea tan involucrada en el caso, que se queda porque ella misma quiere, más bien, porque siente la responsabilidad de resolverlo. No se da cuenta, pero antepone su trabajo a todo, incluido a la atención de su hijo, dedicando la totalidad de su tiempo al caso.

Por su parte, el nuevo agente Stephen llega a la comisaría para sustituir a Sarah, pero al no dejar finalmente la investigación ambos se encargan de ella. Antes trabajaba arrestando a narcotraficantes, la muerte de Rosie supone su primer trabajo en homicidios. Su forma de trabajar difiere bastante de la cuadrículada y organizada forma de la agente. Ella reflexiona demasiado, es más tranquila, mientras que él se guía por los impulsos, es más nervioso, a veces obtiene la información por medio del engaño e incluso de forma violenta, pero a medida que transcurre el caso, su comportamiento cambia gracias a la relación de amistad que establece con su nueva compañera. El hecho de que provenga del departamento de narcóticos le hace pensar que trabajar en el de homicidios va a ser igual de fácil ya que tiene bastante experiencia, pero cuando se ve inmerso en el caso, se da cuenta que el departamento de homicidios es incluso más peligroso.

La defunción inicia por tanto, una acción, la búsqueda del culpable por parte de los agentes, además de dar comienzo a sus respectivos arcos de transformación por medio de una subtrama de amistad, pues inicia un proceso de cambio, leve o radical, en la personalidad de los protagonistas y según Sánchez-Escalonilla (2005), esto implica un arco de transformación. Pero además, el descubrimiento del cuerpo de la joven en el maletero de un coche sacado del fondo del lago inicia una segunda trama, pues el coche pertenece a la candidatura del concejal Richmond, que se presenta a la alcaldía del pueblo. Introduce al espectador en la ajetreada jornada laboral del aspirante a alcalde que trata de hacer lo posible por evitar que el caso no afecte a su campaña electoral.

Ambas historias son por tanto, enigmas enunciados con una muerte que se resolverán una vez aparezca el culpable de dicha defunción. Buscar al asesino será la meta de los protagonistas, su objetivo, anunciado en el planteamiento de la trama. Se produce así, " una crisis, un suceso que impulsa al protagonista a actuar para resolver un problema que, necesariamente, ganará en complejidad has su resolución definitiva en el clímax". (Sánchez-Escalonilla, 2001: 194)

3.1.2. *Venganza*

En este tipo de series con una defunción como punto de partida, el protagonista, debido a esa muerte inicial, arremete contra el culpable hasta vengar la pérdida de su ser querido. Considera que esa pérdida es injusta y para acabar con su dolor debe dañar a los responsables de la misma tomando la justicia por su mano. Aparentemente lleva una vida normal, pero en realidad vive por y para vengarse. Cada movimiento, cada acción, es un paso más en su camino por destruir a sus enemigos. Una historia que no acabará hasta que el personaje quede satisfecho, dando su trabajo por finalizado. En la clasificación de las 20 tramas de Ronald Tobias esta, evidentemente, pertenece a la de venganza, "una justicia implacable, que posee tanto poder hoy como hace mil años". (Ronald Tobias, 1999: 123). Por su parte, Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal* (1997), un libro en el que se comparan los argumentos del género cinematográfico con modelos narrativos anteriores, asocian esta trama con la trilogía griega de *La Orestíada* de Esquilo.

Revenge (ABC:2011-) es la serie líder por antonomasia en esta categoría. Su nombre, "Venganza", ya da indicios de ello. Cuando Emily se entera de que su padre no resulta ser el asesino que los medios dicen, centra su vida en acabar con la adinerada familia de los Graysons, quienes con la ayuda de sus contactos tendieron una trampa a su padre, costándole la muerte. En el comienzo de la serie, mediante un *flashback*, se muestra los pensamientos que tenía hacia él, culpable de asesinato. Pensaba que le había engañado y que su vida en los últimos años había sido una mentira, por ello, no quería oír hablar nada acerca de él. Pero Nolan, un joven conocido de su padre, le advierte que la información de la prensa es errónea y le entrega una caja con recuerdos familiares, que será la que suscite los instintos vengativos en Emily, pues entre otras cosas contiene un diario de su padre en

el que este le revela la verdad de los hechos. La entrega de estos documentos, que coincide con el momento en el que los espectadores se enteran de que el padre ha fallecido, es el detonante de la historia, "el primer empujón que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento" (Seger, 1999: 41) Emily, decide comenzar su venganza personal, "se da cuenta de que si es necesario obtener justicia, tendrá que tomársela por su mano" (Ronald Tobias, 1999: 125).

En este caso, la muerte que desata el argumento, no se muestra a los espectadores, "el asesinato ha sido cometido antes de que la historia empiece" (Ronald Tobias, 1999: 125) pero la transmite a los espectadores el joven por medio de un diálogo. Los continuos *flashbacks* ayudan al espectador a entender cómo era la apacible vida de Emily junto a su padre y lo sucedido previamente a su encierro en la cárcel y posterior muerte (véase fotograma 1), consiguiendo que los espectadores empaticen con ella, compadeciéndose y logrando comprender el porqué de sus actos, algo común en este tipo de tramas pues en ellas "el héroe ha de poseer una justificación moral para ejecutar su venganza" (Ronald Tobias, 1999: 133). La joven, dolida por haber vivido tantos años engañada y llena de ira, tras descubrir que los propios compañeros y amigos del padre son los que acabaron con él, vuelve a la casa en la que se crió haciéndose pasar por otra persona. Miente a todos haciéndoles creer que es Amanda, una nueva inquilina más, en la elitista urbanización de los Hamptons. Pero en silencio, con la única ayuda de Nolan e introduciéndose en la familia tras comprometerse con el hijo de lo Grayson, Daniel, acabará uno a uno con todas las personas involucradas activa o pasivamente en la muerte de su padre (véanse fotogramas 2 y 3).

Según el escritor Ronald Tobias (199: 126), las tramas de venganza se dividen en tres fases dramáticas: el crimen, que en este caso tiene lugar antes del comienzo de la historia; la venganza, que sería el desarrollo de toda la serie; y la confrontación, "el enfrentamiento entre el antagonista y el protagonista" al que la serie llegará cuando finalice. Jordi Balló y Xavier Pérez la dividen también en tres actos, pero los nombran de diferente manera y difieren en el último de ellos. Según su división se encuentra, el asesinato, la venganza y el juicio. El crimen coincide con la muerte del padre de Emily, y la venganza corresponde al

desarrollo de la serie en sí, sin embargo, al no haber finalizado, aún se desconoce si existirá una confrontación entre la matriarca de la familia de los Graysons, enemiga de Emily por estar involucrada en la muerte de su padre a pesar de amarle y por hacerle la vida imposible en su regreso a los Hamptons; y si será puesta a juicio. Lo que sí se conoce es que no parará hasta cumplir su objetivo y cumplir su meta, vengar la muerte de su padre.

3.1.3. Desestabilización inicial del universo del protagonista

En estos casos la muerte es simbólica, nunca se muestra, pero los personajes la nombran y los espectadores comprenden que esta ha marcado el comportamiento que desde el comienzo y en lo sucesivo, tendrán los protagonistas. Estas defunciones son las que cambian la conducta del personaje afectando directamente a la trama principal, por tanto son también las que inician el arco de transformación de los personajes. Tomando como referencia las 20 tramas maestras de Ronald Tobias, este tipo de historia interior iniciada con una muerte que afectará la posterior evolución de los protagonistas, podría ser de transformación, en el caso de que los personajes fueran adultos o de maduración, en el caso de que se tratara de niños o adolescentes.

En el presente estudio se analizará la serie *Weeds* (Showtime: 2005-2012), un caso en el que se mezclan las tramas de transformación y madurez, así mismo existen otras series que comienzan narrativamente igual, como sería el caso de *Carnivale* (HBO: 2003-2005). *Weeds* comienza tras la muerte del patriarca de la familia, los Botwin deben continuar con sus vidas, pero estas ya no serán como antes. Nancy Botwin, viuda y madre de dos hijos de 10 y 15 años, recurre a la venta de marihuana para pagar los gastos de su casa de ensueño en el opulento barrio de Agrestic. La repentina muerte de su marido Juda, la cual no se muestra en pantalla pero se nombra en el capítulo piloto varias veces, obliga a buscar dinero fácil a una madre que queda endeudada y atrapada en un entorno social donde, ante todo, prima la apariencia. La muerte de Juda marca el inicio de la serie, es el detonante, la "alteración inesperada de una situación de equilibrio, que mueve al protagonista a emprender una acción para conseguir una meta" (Sánchez-Escalonilla, 2001: 154). La alteración sería la muerte, que rompe su situación de equilibrio, la apacible y cómoda vida que vivían hasta el

momento, y lleva a Nancy, la protagonista, a vender marihuana para conseguir mantener y criar a sus hijos. El comportamiento que Nancy adopta ante la muerte de su marido, será el eje central durante toda la trama: la evolución del negocio familiar.

En el comienzo Nancy es una traficante inexperta, pero con los contactos adecuados para llevar su cometido a cabo. Lleva una doble vida, siendo la madre ideal a ojos del resto de las matriarcas de Agrestic y vendiendo, a sus espaldas, marihuana a sus maridos. La droga, la consigue a través de una familia de negros que se dedica única y exclusivamente al cultivo de la misma. En el vecindario todo parece ser perfecto y ella tiene que encargarse de que esto continúe así, sin que sus hijos descubran su secreto. Nancy refleja la trama de transformación ya que "narra el proceso de cambio que el protagonista experimenta mientras atraviesa una de las diversas etapas de la vida" (Ronald Tobias, 1999, 184), mientras que sus hijos, son los protagonistas de la trama de maduración porque se trata de una "trama acerca de crecer o madurar" (Ronald Tobias, 1999, 187). Silas, el mayor, es el menos afectado por la muerte de su padre, pues está ensimismado con su novia y con la idea de acostarse con ella. Sin embargo Shane, el menor de ellos, es el que más afectado está por la pérdida, le echa de menos, algo que se ve reflejado en su mal comportamiento en la escuela.

Cómo asegura Sánchez-Escalonilla (2005: 9) "Ningún personaje concluye una historia siendo el mismo", en el caso de Shane esto se cumple con creces. A largo plazo es el que se ve más influenciado por la muerte de Juda y la decisión de traficar droga que toma su madre. El niño inocente y travieso que se presenta en el inicio de la serie nada tiene que ver con el joven violento y desorientado en el que se convierte. En el último episodio de la quinta temporada Shane mata a Pilar Zuazo (véase fotograma 4, 5 y 6), una mujer muy relevante en la campaña electoral de Esteban Reyes (segundo marido de Nancy) que amenazaba continuamente a la familia. Este es el momento culmen de su transformación radical, consecuencia de vivir con una madre traficante. Y es que al mirar hacia atrás, hasta situarse en los primeros capítulos de *Weeds*, se entiende que la frialdad, el orgullo y decisión con la que Shane comete el asesinato se debe a su problemático pasado repleto de drogas y violencia, condicionado por la muerte de su padre.

3.2. Muertes que evitan un importante giro argumental en la serie

Se trata de aquellas que frenan lo que podría ser un cambio en la serie, son las opuestas a las defunciones del apartado anterior. Suelen estar destinadas a evitar que los protagonistas sean descubiertos, en la mayoría de los casos, por la realización de un acto ilícito.

Como se ha añadido con anterioridad, las peripecias marcan un giro en la trama, "complican las historias con sus vueltas de espiral", según Sánchez-Escalonilla (2001: 154). También se ha expuesto su teoría en la que aseguraba que cuatro peripecias coincidían con los cuatro nudos de acción que integran el paradigma de la trama. A estas peripecias coincidentes con el detonante, los puntos de giro y el clímax, él las denomina *peripecias estructurales*. Sin embargo, según el doctor en Ciencias de la Información, no sólo existen estas peripecias, en una estructura narrativa también existen un tipo de peripecias opcionales, *los recursos de interés*, "momentos de especial intensidad dramática que el guionista emplea según su particular estrategia emocional, bien para reforzar las citadas peripecias estructurales o bien para mantener vivo el conflicto dramático de la acción" (Sánchez-Escalonilla, 2001: 154). Se dividen en siete: *Midpoint*, *Secuencias elaboradas*, *Obstáculos y contraintenciones (barreras)*, *Revés*, *Anticlímax*, *Complicación*, y *Peripecias estructurales de las subtramas*, pero este apartado se centrará únicamente en las barreras. Linda Seger (1999: 88) no diferencia los recursos de interés, pero también habla de una barrera, un punto de acción que "fuerza al personaje a tomar una nueva decisión, comenzar una acción nueva o continuar en otra dirección".

Breaking Bad, situada "entre las series de culto de la nueva edad de oro de la televisión" (Wesley Mann, 2013: 37), es una serie en la que se pueden encontrar muchas referencias que evidencian este caso. Es en realidad una serie construida sobre la base de esta premisa, pues trata de la supervivencia de Walter White, un profesor de instituto que emplea sus conocimientos en química para cocinar metanfetamina y costearse así su tratamiento de quimioterapia. Walter hace todo lo posible por ocultar su negocio, en un primer momento a su mujer y después a la D.E.A. (Drug Enforcement Administration), donde trabaja su cuñado Hank. Muchas escenas hacen creer al telespectador que va a ser atrapado o asesinado por sus enemigos, pero algo impredecible ocurre evitando un importante giro argumental en la trama. Giros que, en muchos de los casos, vienen propiciados por la

muerte de alguno de los personajes. El ex-profesor y su socio Jesse Pinkman (antiguo alumno suyo) se introducen cada vez más en el mundo de la droga, aumentando así proporcionalmente sus problemas, sus amenazas de muerte y sus posibles detenciones por la D.E.A. Con el fin de que ninguno de los casos anteriores sucedan se incluyen numerosos cambios repentinos que lo impiden, la mayoría con víctimas mortales a sus espaldas. Estas muertes no son otra cosa que barreras, pues "detienen la acción por un momento y fuerzan al personaje a rodear la barrera y continuar" (Linda Seger, 1999: 89). La acción se centra en la continuación del negocio y Walter y Jesse, no hacen otra cosa que sortear barreras para que este siga adelante, implicando muchas de ellas, la muerte de algún antagonista que quiere acabar con él. A continuación se enuncia una selección de las más características.

El piloto de la serie termina con el primer asesinato del profesor que se ve amenazado y no ve más remedio que ahogar con anhídrido de fósforo gaseoso a Krazy 8 y su primo, unos traficantes que le obligan a trabajar para ellos. La serie empieza por tanto con uno de estos puntos de acción, pues Walter se inicia en el negocio de la droga y los espectadores, basándose en lo que se les ha mostrado hasta ahora, un padre de familia responsable, imaginan que cederá a trabajar con los agresivos traficantes. Para su sorpresa Walter y su compañero Jesse acaban con ellos y consiguen escapar de la encrucijada que marca el inicio de un peligroso negocio que se transformará, al igual que lo harán sus personajes.

Otro caso de muerte que evita un giro argumental se encuentra en el final de la primera temporada. Walter quiere ampliar su negocio, lo que implica más problemas, pues se tiene que asociar con Tuco, tras la muerte de Krazy 8, uno de los traficantes más importantes y peligrosos de Albuquerque. A comienzos de la segunda temporada Tuco les va a matar, desconfía de ellos, pero Hank aparece inesperadamente, los socios se esconden y tras un tiroteo Hank mata a Tuco. La trama cambia, Walter y Jesse ya no están amenazados de muerte, Tuco nunca les podrá delatar ni enviar a México como pretendía, no se tendrán que preocupar por acabar con él y además podrán distribuir la droga en más zonas, el negocio avanza.

Hank, el cuñado de Walter agente de la D.E.A, centra su jornada laboral en dar con el actual mayor traficante de Albuquerque, Heisenberg (nombre clave de Walter en el mundo de la droga). A medida que avanza la trama recopila pistas para resolver el caso,

pero Walter va un paso por delante y siempre consigue quitarse de encima toda sospecha de encima. En la tercera temporada a Hank le ordenan que abandone el caso, pero él que lo ha tomado como algo personal, continua con la investigación por su cuenta. Sin saberlo, está más cerca que nunca de dar con Heisenberg cuando relaciona a Jesse con el caso, de hecho llega hasta una caravana que utilizan para cocinar la droga en la que se encuentran ambos. Una muerte será la que evite que Hank avance de la investigación con el ímpetu con el que lo hacía hasta ahora. Gus, el hombre que se encarga de la distribución de la droga de Walter y Jesse, le ha confesado a los primos de Tuco que el verdadero culpable de la muerte de su tío fue Hank y no Walter, a quien querían matar. Los gemelos Leonel y Marco atacan a Hank en el aparcamiento de un supermercado justo antes de recibir una llamada: "Dos hombres se acercan para matarte, tienes un minuto". El agente de la D.E.A consigue combatir a los hermanos, pero queda invalido por el ataque. Cuando se recupera reabren el caso atribuyendo sus méritos, pero está desanimado, el hecho de que le hayan agredido le hace darse cuenta que la investigación trae consigo dolorosas consecuencias. Los cocineros de la famosa metanfetamina azul, Walter y Jesse, que pasaban por un mal momento en su negocio y estaban a punto de ser descubiertos por la D.E.A, vuelven a tener vía verde para vender la droga gracias a la muerte de los gemelos.

Jesse cree ser fuerte, pero en realidad es una fachada, es incluso más piadoso que Walter, quizás por eso la muerte de Gale es una de las más impactantes, porque él es quien aprieta el gatillo con los ojos lagrimosos. Gale es un químico que contrata Gus para que trabaje con Walter, sustituyendo a Jesse que, debido a su mala conducta, ya no trabaja con él. Pero Hank le da una paliza a Jesse, sirviéndole esta para chantajear a Walter y así exigir su reincorporación al trabajo a cambio de no denunciar a su cuñado. Las cosas se complican cuando unos traficantes que trabajaban para Gus matan al hermano de Andrea, la chica con la que Jesse sale. Walter ayuda a Jesse, que se disponía a matar a los asesinos y los atropella con el coche, algo que no le gusta a Gus que su profesional gesto proporcionándoles todo lo necesario para cocinar la droga, se ve respondido con actos irresponsables que perjudican su negocio. Walter y Jesse nuevamente se ven amenazados de muerte, pues Gus elimina a todo el que ponga en peligro su negocio. Saben que ha hablado con Gale para que dirija el laboratorio por lo que ya no les necesita, se deshará de ellos. Jesse no puede, sabe que Gale es inocente, pero reúne todo su valor y se dirige a la casa del químico. Se trata de

una dificultad que el protagonista encuentra en su camino y debe superar a corto plazo (Sánchez-Escalonilla, 2001). Los espectadores dudan de que Jesse sea capaz de disparar, sin embargo, es la vida del hombre al que apunta con la pistola o la suya (véase fotograma 18). La tercera temporada acaba con un fundido a negro y el sonido de un disparo. Una bocanada de aire nuevo para los protagonistas que gracias al valiente acto de Jesse siguen con vida trabajando para Gus en la cuarta temporada.

Jesse protagoniza como se ha añadido anteriormente una de las muertes más impactantes, pero sin duda la que más sorprendió a los seguidores de la serie, por su repercusión y la manera en que se lleva a cabo es la de Gus. De nuevo, se produce una situación de vida o muerte. Gus y Walter están enfrentados y sólo uno puede sobrevivir. Walter pacta con el tío de Tuco para que este participe en su ingenioso plan para matar a Gus. El enemigo se dirige a la residencia en la que se encuentra el tío de Tuco para matarle, pero Walter va un paso por delante, ha instalado una bomba en la habitación. Gus, inyección en mano se dispone a acabar con el anciano, pero este por última vez en su vida toca la famosa campanita que tiene instalada en la silla de ruedas haciendo estallar la bomba. Gus es un personaje que se ha caracterizado por ser frío, calculador y ordenado, algo que cumple hasta sus últimos segundos de vida. Los espectadores observan incrédulos como el encargado de "Los Pollos Hermanos" después de una enorme explosión sale de la habitación y se coloca la corbata, es imposible pero parece intacto (véase fotograma 19). La sorpresa llega cuando la cámara gira mostrando su otro perfil, o lo que queda de él (véase fotograma 20). Gus cae al suelo y Walter vuelve a ser libre. Supone un obstáculo menos para el futuro de su negocio.

Las muertes nombradas en este apartado y todas las incluidas en la serie, aparecen en el vídeo memorial elaborado por la revista online de Los Ángeles, Grantland (véase vídeo 1: Memorial de *Breaking Bad*).

3.3. Muertes que dan un importante giro argumental en la serie

Estas muertes son aquellas que implican un giro relevante en la serie, que hace que el ritmo o el argumento de la misma cambie drásticamente dejando atónitos a los seguidores. En la división propuesta por Seger coincide con uno de los puntos de giro presentes en la

estructura narrativa. Este, supone un cambio en la dirección de la historia que implica el desarrollo de nuevos sucesos y la toma de nuevas decisiones. "La estrategia emocional también exige que [...] sean dramáticamente intensos" (Sánchez-Escalonilla, 2001: 125) algo que, sin duda alguna, la muerte proporciona.

Según la consultora de guiones, los puntos de giro, necesarios "para que la acción se mantenga en movimiento" (1991: 46), cumplen una serie de funciones. Aunque no en todos los casos se cumplen por completo. Estas son:

- Hace girar la acción en una nueva dirección
- Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de su respuesta.
- Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal.
- Eleva el riesgo y lo que está en juego.
- Introduce la historia en el siguiente acto.
- Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción.

Fringe (Fox: 2008-2013) es una serie de ciencia ficción que incluye en el final de su primera temporada una muerte coincidiendo con uno de los puntos de giro. Un suceso que cumple con todas las pautas marcadas por Seger en referencia a los puntos de giro, pues hace que los espectadores se replanteen el curso de la trama que la serie seguía hasta ese momento.

Fringe sigue los pasos de una División con el mismo nombre encargada de resolver enigmáticos crímenes sin una explicación aparente. A la División pertenecen la agente Olivia, el científico demente y amnésico Walter y su hijo Peter. Al mando está Broyles y como ayudante del variopinto grupo Astrid. La serie al final de la primera temporada revela la muerte de Peter, un hecho que cambia el curso de la serie afectando tanto a los personajes como a la trama en sí.

Peter murió hace años y el Peter que conocían hasta ahora procede de un universo paralelo causante de los misteriosos crímenes que la división se dedica a resolver. La defunción se anuncia a los espectadores en el preciso instante en que Walter se dirige a una lápida en la que se puede leer la siguiente inscripción: "Peter Bishop. 1978-1985" (véase fotograma 12), pero su desarrollo no se muestra hasta la segunda temporada. Olivia es la siguiente en conocer el secreto que Walter ha guardado durante años. La agente fue una de las pacientes con las que Walter realizó investigaciones en el pasado. Cuando era niña él le administraba Cortexiphan, un medicamento que desarrolla la capacidad mental, lo que a largo plazo ha provocado que pueda detectar los elementos que no pertenecen a su universo. Para resolver un caso Olivia se ve forzada a utilizar su don, esa misma noche va a visitar a Peter y es cuando se da cuenta que no pertenecen al mismo universo. Walter sabe que Olivia ha descubierto su secreto, pero no quiere que se lo cuente a Peter.

Mediante una analepsis al pasado, el olvidadizo científico le cuenta a Olivia, y deja ver a los espectadores, como sucedió la triste muerte de Peter y como llegó a su universo el otro Peter. La serie viaja al pasado en el que se ve como un Walter rejuvenecido, observa a través de una ventana capaz de revelar lo que ocurre en tiempo real en el universo paralelo. A través de ella ve al otro Walter, al que apoda Walternativo (véase fotogramas 13 y 14). Como él, está investigando la cura a un trastorno genético que poco a poco está matando a sus respectivos hijos. A pesar de su intento, el hijo de Walter muere en sus brazos quedando completamente devastado. Trata de superar la pérdida, pero no puede evitar mirar a Walternativo a través de la ventana para ver si él tiene más suerte y consigue salvar a su hijo. Walter ve como Walternativo encuentra la cura, pero este se distrae y no lo comprueba a tiempo, por lo que desecha la prueba. Walter con la fórmula que ha visto como desarrollaba Walternativo, perfecciona la cura para cruzar al universo alternativo y dársela al otro Peter. Sabe que romper la pared del universo podría alterar las constantes de la naturaleza provocando que ambos universos se colapsen, pero la ilusión de volver a ver a su hijo con vida es superior a sus principios. En un forcejeo con Nina, (amiga de Walter que intenta evitar que cruce al otro universo) la medicina se rompe y el científico cambia de planes. Recoge a Peter trayéndole consigo a su universo para curarle (véase fotograma 15) y posteriormente devolverlo al universo del que procede, pero una vez curado, y después de

ver el emotivo reencuentro con su madre, Walter se niega a perderlo otra vez e incumple su promesa.

La muerte de Peter y su posterior intercambio, respecto al curso de la serie, tuvieron lugar en el pasado, se revelan mediante un *flashback*, sin embargo repercute en el presente y el futuro de la trama y subtramas de la historia. A continuación se enumeran los diferentes cambios narrativos que sufre la serie a raíz del suceso y se asocian con los factores que Linda Seger asegura que cumplen los puntos de giro.

- *Retroceso en la relación entre Olivia y Peter.*

La agente, reticente a las relaciones amorosas tras la muerte de su prometido John comenzaba a sentir algo por Peter, se podía notar en el ambiente, las sonrisas y miradas de complicidad existentes durante toda la primera mitad de la segunda temporada. Un hecho que se confirma cuando Olivia y Peter casi se besan. Existe por tanto una subtrama de amor en la serie.

Cuando su relación está a punto de alcanzar el clímax, Olivia se entera que Peter no pertenece a su universo, se distancia de él, creando un conflicto de relación entre ambos. Peter antes de bajar del coche de Olivia le invita a su casa a cenar, pero ella se excusa alegando que está cansada y no tiene hambre, la reacción le sorprende (véase fotograma 16) y abandona el coche. La siguiente imagen muestra un reloj que indica que son las 5 de la mañana y deja ver cómo Olivia está en la cama despierta (véase fotograma 17). Tiene una confrontación interior, es un obstáculo en su relación, quiere contarle a Peter que no pertenece a su universo, pero según lo pactado con Walter no puede. El padre se niega a que lo sepa, "No puedo perderlo otra vez [...] jamás me perdonará" le dice. Peter cree que se comporta de esa extraña manera como consecuencia al momento en el que casi se besan, le confiesa que "no quiere que nada ponga en peligro esa pequeña unidad familiar" que han creado entre ellos, algo que hace entender a la agente que hay ocasiones en las que la verdad duele y es mejor ocultarla, por lo que decide callar para no herir los sentimientos de Peter. Se cumple por tanto una de las afirmaciones de Seger, la toma de una decisión o compromiso por parte del protagonista. Debido a la muerte del pequeño Peter en el

pasado, Olivia sabe que el Peter con el que convive no es de su universo y decide tomar la importante decisión de no revelárselo para que todo se mantenga como hasta ahora. Sin embargo, Peter no iba a estar toda la serie sin conocer el secreto, Walter cambia de opinión y por fin decide revelar a su hijo el mayor secreto de su vida, pero lo que desconoce es que ya lo ha descubierto. La relación entre Peter y Olivia más adelante volverá a la normalidad, incluso mejorará.

- *Huída de Peter*

La muerte de Peter en el pasado también afecta a Peter en el presente, se enfada al conocer su origen y huye, dando un giro a la trama y el "modus operandi" de la serie que hasta ahora consistía en la resolución de un extraño caso gracias a la participación de todos los miembros de la división Fringe. De este modo la trama pasa a transformarse, según la categorización de las 20 tramas maestras de Ronald Tobias se trata de un rescate, para conseguir la reincorporación de Peter en el equipo.

El joven involuntariamente descubre que no procede del universo en el que vive debido a un error en una misión. En esta, unos habitantes del otro universo tratan de abrir un portal para unirlos y la división Fringe trata de evitarlo, pues sospecha que van a transportar algo que podría ser empleado como arma terrorista. Walter les avisa que los efectos de la persona que se encuentre en el radio del portal son devastadores. Pero una vez activado el portal, uno de los cables de la máquina construida para desactivar el portal se desconecta y Peter escoltado por un agente del FBI se queda para conectarlo. Misteriosamente el agente se disuelve y desaparece, pero Peter consigue conectar el cable y elimina el portal. Cuando Peter está convaleciente en el hospital explica sus deducciones a Walter, pues sospecha que el motivo por el que no se ha neutralizado al igual que el agente es porque no pertenece a ese universo. El que actuaba como patriarca, sorprendido, se queda sin palabras y lo poco que sale de su boca es "Te morías Peter". Lo que confirma sus suposiciones, contestándole con un duro: "Yo no soy tu hijo". El joven indignado escapa del hospital en el que se encontraba recuperándose.

En el siguiente capítulo Peter, que vagaba sin rumbo reflexionando sobre su pasado y presente, es encontrado por Walter alternativo (su verdadero padre) que le visita desde el otro

universo y le propone regresar con él. Walternativo pasa a ser el antagonista de la historia, pues se ha llevado a Peter desestabilizando a la "pequeña familia" que habían formado y además, planea utilizarle para destruir el universo en el que se crió. Siguiendo el patrón sobre la trama de rescate propuesta por Ronald Tobias (1999), los héroes (Walter y Olivia) van a buscar lo que han perdido (Peter), para arrebatarlo al antagonista (Walternativo). Con este cambio en la trama se cumplen varias de las pautas que Seger establecía para los puntos de giro. La muerte del pequeño Peter provoca el enfado de Peter y su huida, situando a la acción en una nueva dirección; eleva el riesgo y lo que está en juego, ya que plantea la posibilidad de que Peter nunca vuelva al universo en el que ha crecido y los espectadores le han conocido; introduce a la historia en el siguiente acto, que además, se lleva a cabo en un nuevo escenario, el otro universo, y centra la atención en un aspecto diferente de la acción, la resolución de los casos queda a un lado para concentrarse en la lucha entre los dos universos.

- *Primera brecha entre ambos mundos*

La última consecuencia sobre la base a la muerte del pequeño Peter es quizás la más importante de ellas, pues es la que da sentido existencial a la serie. El viaje que Walter realiza al otro universo para curar a Peter altera las constantes de la naturaleza, creando una brecha entre ambos universos, que resulta ser la desencadenante de los misteriosos casos que la división Fringe se dedica a resolver. Hasta el momento los espectadores desconocían el porqué de la existencia de los misteriosos hechos que la división solventaba, pero la incógnita se resuelve cuando descubren que Walter, a pesar de saberlo, decide cruzar al otro universo y romper la estabilidad entre ambos. Ese hecho es el que, conforme a las aportaciones de Seger en referencia a los puntos de giro, vuelve a suscitar la cuestión central y hace dudar a los espectadores acerca de sus respuestas, pues si Peter no hubiera muerto, Walter no hubiera pasado de universo, no habría extraños sucesos que resolver y no existiría la división Fringe, ni la serie en sí.

La muerte de Peter desencadena por tanto, una serie de sucesos que hacen cambiar de rumbo la serie y a la vez asientan la base de la misma. Considerándose una de las

"columnas que sustentan el conflicto de un trama", forma en que Sánchez-Escalonilla (2001: 125) describe los puntos de giro.

3.4. Muertes que marcan el fin de la serie

Este apartado hace referencia a las defunciones que escriben el fin de la serie, las que matando al personaje o personajes principales cierran un ciclo que ha durado años. Una manera sencilla de terminar con la serie, pues con la muerte del protagonista acaba su historia, sin tener que añadir explicación alguna. Según la división de Seger, están incluidas en el acto de la resolución, coincidiendo con el clímax, "el momento en que se resuelve el problema, se contesta la cuestión central, se acaba la tensión y se arregla todo", (Linda Seger, 1999: 54).

El ejemplo idóneo para este punto es la serie *Perdidos* (Lost, ABC: 2004-2010), que acaba con la reunión de todos los personajes después de fallecer. La serie que, tras 6 largas temporadas "ha retado las convenciones de la teoría de la relatividad, las dimensiones del espacio y el tiempo en pos de todas sus tramas" (Ruíz Mantilla, 2012: 49), finaliza emotivamente con un reencuentro en el que la mayoría del reparto reaparece para cruzar en la ficción el "limbo".

En los últimos capítulos la trama se había dividido en dos, una centrada en la isla y otra en una realidad paralela, creada a partir de la detonación por parte de Juliet de la bomba de hidrógeno "Jughead". En esta última, Hugo y Desmond, los únicos que recuerdan sus días en la isla, reúnen uno por uno a los antiguos naufragos para que por sí mismos recuerden lo vivido. Las últimas horas de la popular serie intercalaban escenas de estas dos situaciones tan heterogéneas entre sí: Por un lado imágenes emotivas del reencuentro entre los personajes (algunos de ellos muertos en anteriores temporadas y ahora resucitados en esta nueva realidad) que a medida que pasa el capítulo se van reconociendo; y en contraposición, una lucha por la supervivencia en una isla de la que unos tratan de huir, otros de salvar y un tercero de destruir. Para finalizar con una sutil muerte conjunta de todos ellos, que el padre de Jack denomina "seguir hacia delante", en esta realidad paralela

que define como "un lugar que todos habéis hecho juntos para encontraros los unos con los otros", el cual abandonan por las deslumbrantes puertas de la iglesia (véase fotograma 7).

El momento en el que los personajes se reencuentran y cruzan el umbral, corresponde al clímax de la historia, pero Jack, como buen protagonista que es, muere dos veces y lo hace el último, en la isla que les torturó durante años. Estos últimos minutos Sánchez-Escalonilla (2001) los denomina resolución, no como el acto completo al que se refiere Seger, sino como las imágenes que cierran el guión y perfeccionan su coherencia dramática. Jack cae herido al suelo, sin fuerzas, mira al cielo y ve pasar un avión (en el que escapan Kate, Miles, Sawyer; Lapidus y Richard), le acompaña Vincent, el perro que le vio despertar en el primer episodio. En esta última resolución los guionistas Damon Lindelof y Carlton Cuse quisieron acabar con la historia escribiendo dos de las posibilidades que presenta Sánchez-Escalonilla para la resolución de un proyecto de ficción audiovisual⁶, cerrando una trama secundaria (la de la realidad paralela) e insertando una última referencia temática (el perro y él herido tumbado en el suelo). Un paralelismo con el inicio de la serie (véase fotogramas 9 y 10) que a su vez, le pone fin, creando lo que Inmaculada Gordillo (2009) entiende por *composición cíclica*, paralelismos semejantes a ciclos temporales, que hacen que el final del relato no sea idéntico, pero sí semejante al del origen de la narración. Jack por tanto, cierra los ojos y la serie (véase fotograma 8).

Todas las cuestiones y teorías sobre las que elucubraron sus miles de fans durante años, desaparecieron con su final. Un final con el que los guionistas se evitaron varias respuestas y futuras secuelas de la serie. Muertos los personajes, acaba la historia.

Otra de las series que, casualmente finaliza con un plano igual a uno de los finales de *Perdidos* (véase vídeo 3: Plano final *Breaking Bad/ Perdidos*), y que termina con la muerte de su protagonista es la ya citada, *Breaking Bad*. Tras un largo camino lleno de impedimentos (desglosados en el punto 3.2 *Muertes que evitan un importante giro argumental en la serie*) el drama se cierra con la muerte de un Walter bastante diferente al que los espectadores conocieron

⁶ Las otras posibilidades son: *La conclusión de historias interiores*, *Un último giro tras el clímax*. *Uso de la anagnórisis*, y *Prólogos y epílogos*, recogidas en el capítulo 11 de su libro *Estrategias de guión cinematográfico* (2001).

en el capítulo piloto. El padre de familia que se inicia en el mundo de la droga ha sufrido, según cuenta el propio actor Bryan Cranston (Wesley Mann, 2013: 38), "una transformación de un hombre bueno al malo de la película", logrando "mantener el vínculo con el espectador". El antiguo profesor de química cae herido en su amado laboratorio. Paradójicamente muere en el sitio en el que se "sentía vivo". "Lo hacía por mí" confiesa a su mujer Skyler, en realidad Walter amaba a Heisenberg (apodo que utilizaba en el negocio de la droga), sentía esa "atracción por el abismo" que Jorge Carrión (2013) asegura que hay en muchos de los dramas actuales, sabía que su maldad aumentaba y eso le gustaba. Cómo afirma Carrión, la serie "no puede salir del hoyo", igual que no lo podía hacer su protagonista, por eso el que denomina "malo de los malos" muere, porque llega al final del abismo, donde ya no hay más escapatoria.

3.5. Muertes que son el hilo conductor de la serie

Resulta irónico, pero en este caso, son las muertes que mantienen con vida a la serie, se llevan a cabo capítulo tras capítulo y se convierten en necesarias para la continuación de la misma. Son características de las series que se basan en la propia muerte, en las que en cada episodio fallece un personaje, por lo general, desconocido hasta el momento. Se hacen por lo tanto necesarias para que la historia avance. Teniendo en cuenta la estructura individual de un episodio, coincidirían con el planteamiento y el detonante.

En esta categoría de defunciones, atendiendo al anterior hecho planteado, entrarían las series policíacas, de forenses, o de investigación, en las cuales muere episódicamente un personaje del que se desconoce el motivo de su muerte, hecho que debe investigar el cuerpo de policía. Un ejemplo claro es cualquiera de las versiones de *CSI* (*CSI: Las Vegas*, CBS: 2000-, *CSI: Miami*, CBS: 2002- 2012, *CSI: Nueva York*, CBS: 2004-2003) en las que al comienzo del capítulo muestran la muerte que tendrán que investigar hasta finalizar con la resolución del caso. Un híbrido, mitad serie de acción y mitad dramática, con una estructura procedimental que se repite capítulo tras capítulo. Cabe destacar el vocabulario de la serie, altamente especializado, "mostrando las técnicas forenses más avanzadas, el 'modus operandi' de los criminólogos, el argot científico, y el procedimiento del método científico: observación, elaboración de hipótesis, verificación y contrastación experimental.

Las «armas» de los forenses son la ciencia, la lógica y la deducción, antes que las pistolas" (Anna Tous, 2009: 179).

El episodio comienza cuando se descubre el cuerpo del fallecido, el detonante. Los agentes se dirigen al lugar de los hechos para enunciar sus primeras hipótesis. Debido a su profesión, están acostumbrados a ver cadáveres, no les causa impresión verlos, incluso bromean cuando elaboran las teorías sobre cómo murió el difunto. El espectador pasa a ser un policía más en la investigación ya que conoce desde el principio toda la información recopilada y sigue los pasos de los agentes que a medida que avanza el capítulo encuentran más pistas. Ayuda también a que se introduzca en el caso los continuos planos subjetivos de detalles sobre pelos, uñas, heridas, cerebros, etc, bastante realistas y los continuos *flashbacks* cada vez que elaboran una nueva teoría mostrando cómo sucedieron los hechos, que convierten además a la ciencia en "la verdadera protagonista [...], cosa que resulta fascinante para el intelecto" (Pamela Douglas, 2007: 51). Después de recopilar todas las pistas de los interrogatorios y las pruebas forenses, conectan todas ellas hasta dar con la resolución del caso y finaliza el capítulo. No se muestra el proceso judicial, sino que se acelera la narrativa para que el tema primordial sea la resolución del caso con la ayuda de los forenses, restando tiempo a la defensa del culpable y la presunción de inocencia de los sospechosos. Por tanto, para que la serie continúe tiene que haber una muerte ya que de lo contrario, los agentes no tendrían trabajo y no existiría trama alguna que desarrollar.

3.6 El particular caso de "A dos metros bajo tierra"

Nombradas, desglosadas y ejemplificadas todas las categorías, es necesario terminar englobándolas con un último ejemplo de una serie que bien se puede incluir en la mayoría de ellas. Esta es *A dos metros bajo tierra* (HBO: 2001- 2005), una serie basada, ambientada y personificada en la muerte. Una serie que de principio a fin ha retratado la muerte, desde su cabecera, en la que ya desde el segundo uno aparece un cuervo (símbolo por excelencia de la defunción), hasta su emotivo final en el que apenas en 7 minutos, se muestra el fallecimiento de los personajes principales.

A dos metros bajo tierra, ganadora de seis premios Emmy y dos Globos de Oro, cuenta el día a día de los Fisher, una familia que regenta una funeraria situada en su hogar. La serie comienza el día de Nochebuena, cuando la familia se dispone a reunirse, pero se ve sorprendida por la accidental muerte del patriarca. Nathaniel conduce el nuevo coche de la funeraria camino del aeropuerto para recoger a su hijo Nate, cuando es arrollado por un autobús. Esta muerte es el detonante de la historia, "sirve para alterar el equilibrio de los protagonistas tanto en lo que se refiere al capítulo como al relato seriado de la obra en su globalidad". (Miguel Ángel Huerta, 2007: 90). Segundos después se presenta a la familia, a la madre Ruth; Nate, el hermano mayor recién llegado de Seattle para la cena navideña; David, el mediano, que trabaja en la empresa; y la adolescente Claire; para pasar a mostrar sus reacciones ante la muerte del padre. Cada uno de los miembros de la familia "presentado con hábiles pinceladas que sugieren al espectador un potencial dramático interesante" (Miguel Ángel Huerta, 2007: 89), se replanteará su propia vida, tema principal en el que se centrará la serie durante 5 temporadas, ahondando en los sentimientos de la familia, su evolución y sus conflictos. El piloto por tanto, marca también el inicio de los arcos de transformación de todos los personajes de la serie. Del encuentro fortuito sexual entre Nate y Brenda en el aeropuerto se deduce que él es un fracaso en lo que a relaciones sentimentales respecta, y ella es psicológicamente inestable; David es homosexual, mantiene una relación con el policía Keith que aparece en el funeral para dar el pésame a la familia, a pesar de la insistencia de Keith que le anima a que se lo cuente a su familia, lo mantiene en secreto; Ruth por su parte tendrá que aprender a vivir sin su marido después de revelar a sus hijos que le fue infiel varias veces; y por último Claire, que se junta con malas compañías, se siente incomprendida y desorientada en una vida a la que no sabe enfrentarse.

La muerte inicial del padre no es la única defunción de la serie, el hecho de que los Fisher se dediquen al negocio funerario hace que la serie esté plagada de ellas. Cada capítulo comienza con la muerte de un personaje desconocido, del que la familia preparará su funeral, siendo el detonante de cada episodio, el comienzo del desarrollo de las tramas y subtramas de cada uno de ellos. "Este modo particular de ingresar al relato a través de la puesta en escena de una muerte constituye una de las marcas distintivas de *Six Feet Under*,

cuyo carácter serial se apoya en una estructura narrativa cíclica diseñada a partir de los ritos mortuorios" (Marcela Visconti, 2011). Este original prólogo, incluido en cada capítulo, juega con las expectativas de los espectadores que saben que se va a repetir, pero no cuándo, ni la manera en que lo hará, pues los guionistas se esfuerzan en que las muertes sean lo más diferentes, controvertidas e inverosímiles posible. Así se pueden ver, desde la defunción por una paliza de un chico juzgado por su condición sexual, o la de una mujer que asoma la cabeza en un coche descapotable y se da contra un poste, hasta la de un hombre al que le cae un rayo, muertes que subrayan el concepto de la serie, "que la vida está gobernada por el azar" (Pamela Douglas, 2007: 138).

Además esta serie que combina "síntesis e ingenio en sus dosis más preciadas" (Miguel Ángel Huerta, 2007: 85) no podía terminar de otra manera que con una defunción, la de todos los personajes principales mediante *flashforwards* enlazados. Claire toma las riendas de su vida y opta por irse a vivir a Nueva York. La joven entre lágrimas se despide de la familia agradeciéndoles todos los momentos pasados a su lado, se monta en el coche y pone un CD de música con la canción "Breath me" de Sia que será la que acompañe a las emotivas imágenes de *flashforwards* en las que se ven las respectivas muertes de los familiares, acabando con la suya, un primer plano de sus viejos y desgastados ojos y fundido con los suyos actuales, llenos de ilusión y con muchos momentos aún por vislumbrar antes de llegar a su fin. (véase vídeo 2: Extracto del capítulo final de *A dos metros bajo tierra*)

Todas estas muertes son acompañadas por el tono característico de la serie, "un humor teñido de negrura y sutilmente iconoclasta" (Miguel Ángel Huerta, 2007: 90) presente en todo momento que hace que el espectador en ocasiones no sepa si reír o llorar. El piloto presenta unas reglas pre-establecidas (tema desarrollado en el punto 4.4) que advierte a los espectadores de lo que se van a encontrar. Ruth le pide a su marido que no fume, le dice en concreto: "aparte del cáncer que te dará y de que tendrás una muerte lenta, vas a apestar el coche nuevo". Sin embargo, se equivoca, él le asegura que dejará de fumar, acto seguido cuelga el móvil y al ir a encenderse otro cigarrillo muere arrollado por un autobús. Nate se entera de que su padre ha muerto mientras está manteniendo relaciones sexuales con una

desconocida en un cuarto de limpieza del aeropuerto y Claire recibe la desafortunada noticia cuando acaba de fumar metanfetamina. Situaciones que, junto a reacciones paralelas, sueños y la aparición del padre en la mente de sus familiares, indican a los espectadores que no se van a encontrar con un drama convencional, sino una premisa, la concepción social abordada desde un punto de vista original en el que todo es posible.

4. FACTORES A TENER EN CUENTA ANTE LA REACCIÓN A LA MUERTE

La imagen estática preparó a la sociedad reflejando la veracidad del ojo humano plasmada en un soporte, conocido como fotografía. Pero no fue hasta el siglo XX, con la invención del cine, que el hombre no se enfrentó a una interacción tan intensa entre realidad e imagen. De hecho, cuando los hermanos Lumière proyectaron en 1895 unas imágenes de la llegada de un tren, los espectadores se levantaron de sus sillas creyendo que iban a ser arrollados. Lejos queda ese acontecimiento, la sociedad actual se ha habituado a ver la realidad escenificada en las pantallas, vive entre ellas. Es de entender que sea poco lo que sorprende a unos usuarios tecnológicamente avanzados y audiovisualmente habituados. Pero en cuanto a sentimientos se refiere, la cosa cambia, el hombre afortunadamente aún siente, se identifica con el personaje y sufre por él.

Las nuevas relaciones de la televisión con la realidad imponen una especie de deslizamiento, no sólo en relación a los límites de lo representable, sino también hacia ciertos contenidos que nunca habían tenido una presencia tan contundente y reiterada en el discurso de la televisión. El cuerpo, la violencia y la muerte se convierten en ejes temáticos de programas diversos de cualquier género y formato. (Guarinos y Gordillo, 2011: 372)

La muerte está muy presente en las series, se ha convertido incluso en habitual, pero bien es cierto que no todas las muertes en ficción afectan de la misma manera. Nada tiene que ver la muerte de uno de los zombies de *The Walking Dead* (AMC: 2010-), con la de Lori, uno de los personajes principales. Pero, ¿cuáles son las pautas que hacen que esto cambie? Según Conde Miranda e Iturrate Cárdenas, "el impacto o la emoción que genera la muerte de un personaje en el espectador va a depender de múltiples factores" (2002: 148). A continuación, teniendo como punto de referencia su texto *Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte*, se enumeran una serie de categorías que influyen en esa reacción desde un

punto de vista distante al sociológico, enfocado a la audiencia, personajes y narrativa de una serie. Es una compilación general, pues no existe una fórmula exacta con la que se consiga emocionar al espectador. Por un lado, las reacciones dependen del proyecto audiovisual, "las características del personaje, físicas y psicológicas, y el lugar que ocupa en la trama son claves. [...] también lo son el contexto en el que aparece la muerte y las propias características del lenguaje audiovisual que amplifica o reduce el impacto" (Conde Miranda e Iturrate Cárdenas, 2002: 148). Sin embargo, no sólo dependerá de la historia y la imagen, sino también de cómo lo perciba el espectador, pues "la emoción que sienta el espectador surgirá de la totalidad de las relaciones formales que perciba en la obra" (Bordewill y Thompson, 1995: 48). Son varios factores (algunos de ellos incontrolables) que, mezclados en menor o mayor cantidad, hacen que cada espectador responda de una manera diferente. En concreto, como este es un estudio basado en la estructura narrativa de una historia, los presentados a continuación son una selección de los más relevantes en cuento a la historia que se cuenta en la serie.

4.1 Personajes culpables e inocentes

"La televisión muestra lo que es 'normal' en la sociedad, lo que sucede en nuestro entorno, e incluso, la actitud que se debe tomar ante los acontecimientos que en ella se representan" (Conde Miranda y Iturrate Cárdenas, 2002: 147). Por eso los espectadores se verán condicionados moralmente ante la representación de un personaje culpable e inocente. Si un personaje es culpable, los espectadores intentarán justificar su conducta inapropiada pensando que merecía morir, como lo marca la sociedad. Sin embargo, si el personaje es inocente desearán que este no muera, porque su ética lo dictamina así.

Como ejemplo en este caso es adecuada la inclusión de la muerte de Abu Nazir en *Homeland* (Showtime: 2011-), el terrorista que amenaza con atacar a EE.UU. Una muerte que esperan los espectadores. Los protagonistas, Carrie y Brody, han sufrido ambos por los hostiles actos del extremista y su búsqueda ha dado muchos quebraderos de cabeza y ha supuesto varias horas frente a la pantalla, por eso cuando capturan y matan al terrorista los espectadores no quedan entristecidos, sino más bien satisfechos.

En contraposición, existe un ejemplo que encaja como muerte de inocentes. Se trata de la muerte de Drew Sharp, un niño que apenas aparece unos segundos en *Breaking Bad*. Las muertes de niños siempre son controvertidas, ya que el niño es considerado en todas las ocasiones inocente, su desconocimiento e ingenuidad ante la vida hacen que esto sea así. Drew es un niño que tiene la mala fortuna de dar una vuelta con su moto y ver como Walter y su pandilla roban un tren con metilamina para cocinar la droga. El niño les saluda avergonzado, Todd, uno de los nuevos ayudantes de la pareja de traficantes responde con otro saludo, saca su pistola y le dispara. Mientras, Jesse grita para que no lo haga. Una muerte bastante impactante que ratifica un hecho de la trama argumental de la serie: El negocio está por encima de todo.

4.2 Audiencia exigente, que se involucra, participativa

Las teleseries conectan cada vez más con los espectadores (Natalia Marcos, 2012: 32), es un hecho que la audiencia es cada vez más exigente, más participativa y que crea una serie de fuertes vínculos con la historia dramática que se les presenta. Es una causa más por la que la muerte de los personajes influye en los espectadores. Antes la audiencia era más desinteresada, no seguía las series con tanta ansia como lo hace ahora, debido a que existían más series capitulares (Ver punto 4.6). Pero en la actualidad la audiencia ha cambiado, los espectadores siguen las temporadas escrupulosamente, sin perder un solo episodio, como si de una película se tratara. Esto ha provocado que se vuelvan más dependientes, empaticen con los personajes y se sumerjan de lleno en la historia.

Los ordenadores son la puerta de acceso a la nueva filmoteca ideal. Y el viejo kinetoscopio de Thomas A. Edison, que perdió la batalla frente al cinematógrafo de los Lumière, ha acabado ganando la partida. Todos estamos más conectados a los kinetoscopios domésticos – ordenadores portátiles o home movies – que a los cinematógrafos, los cuales son incapaces de singularizarse entre las múltiples ofertas de los supermercados.

Este fragmento de Ángel Quintana (2007, pp 6-7) hace referencia al mundo cinematográfico, pero bien se puede aplicar al de la televisión. La audiencia a la que antes se hacía referencia, aquella que acoge una serie como si de una tradición semanal se tratase, no visualiza las series en la televisión, si no que lo hace en su ordenador. Internet es culpable

de que los enganchados seguidores sufran tanto o más que los propios personajes. "Y es que el factor tecnológico, ha ayudado decisivamente a propiciar la tipología de consumo cinematográfico cotidiana que ha allanado ostensiblemente el camino al apogeo y éxito de la apuesta por las series de televisión" (Francisco Gómez e Iván Bort, 2009: 29). El nuevo sustituto, el ordenador, permite ver los capítulos dónde, cuándo y cómo se quiera, a diferencia de la televisión, que no se puede mover con tanta facilidad y obliga a los espectadores a ponerse frente a ella a una hora concreta si no quieren dejar pasar su programa favorito. Otro factor que suma cada día más adeptos a esta nueva audiencia 2.0, o como denominan Guarinos y Gordillo (2011) "sociedad multipantalla", es el hecho de que los internautas puedan seleccionar lo que desean ver, mientras que la pequeña pantalla emite una programación que no es del gusto de todos. La modernizada audiencia no solo ha cambiado la forma de ver televisión, según E. Benecchi y C. Colapinto (2011: 433) "La distribución de los contenidos y audiencias (fragmentación), los procesos de digitalización y la llegada de las tecnologías interactivas dan lugar a que el contenido se produzca y consuma de nuevas formas." Es decir, que los propios espectadores han cambiado la televisión. Las series están dirigidas a un público concreto y este es el que exige un contenido de calidad que les haga sentir.

Por consiguiente, la descripción de este nuevo tipo de audiencia permite afirmar que, la forma de consumo audiovisual ha cambiado por "factores externos al propio medio, fundamentalmente el avance en tecnología y la apropiación masiva de ella por parte del usuario global, han modificado la forma de ver del espectador televisivo y, con ello, también el sistema de producción de sentido de las obras dramáticas de ficción seriada" (Guarinos y Gordillo, 2011: 367). La audiencia es más fiel y dependiente, y como resultado, más afectiva en cuanto a los cambios en la trama serial, entre los que se incluyen la muerte.

4.3. Personajes poco o muy desarrollados

El desarrollo de un personaje crea expectativas sobre cuál será su futuro, pues los espectadores quieren saber qué es lo que le deparará. Bordwell y Thompson (1995: 48) afirman que la expectativa estimula la emoción y "formarse una expectativa sobre 'lo que sucederá a continuación' es otorgarle cierta emoción a la situación". Por tanto es lógico que si no se ha presentado el personaje que fallece a los espectadores y no se les ha brindado la

posibilidad de conocerle, su muerte les sea irrelevante. Por el contrario, si es un personaje protagonista con el que han "convivido" durante meses o incluso años, convirtiéndose en uno más de la familia, es de esperar que su muerte impacte más a los seguidores de la serie. En definitiva un personaje se convierte en un conocido y "como en la vida cotidiana el sentimiento que provoca la muerte de alguien depende del grado de conocimiento que se tenga de esa persona". (Conde Miranda e Iturrate Cárdenas, 2002: 149)

La muerte de Ned Stark en *Juego de Tronos* sorprende, nadie piensa que su condena a muerte se vaya a ejecutar. "La televisión que desea provocar un sentimiento de emoción, tristeza o perplejidad ante la muerte de un personaje tiene que favorecer el encuentro y el conocimiento con él" (Conde Miranda e Iturrate Cárdenas, 2002: 149). Ned era un personaje muy desarrollado narrativamente, los espectadores conocían su pasado y a su familia. "Un personaje caracterizado como agradable, altruista, honesto o moral favorece en el espectador una disposición positiva que facilita el desarrollo de la respuesta empática", el rey de Invernalía cumplía estas características, los espectadores conocían sus problemas, sabían que era honrado y adoraba a sus hijos. Además era un personaje relevante en la historia, mano del Rey de los Siete Reinos. Pero aún así murió, convirtiéndose en una impactante despedida.

La muerte de Ned nada tiene que ver con la de Axel, personaje de *The Walking Dead*. Ciertamente, que también es inesperada (recibe un tiro en la cabeza mientras mantiene una conversación relajada) y que aparece en 8 capítulos, pero poco se conoce de él, "el público no conoce al personaje, por lo que el espectador todavía no ha establecido un vínculo emocional" (Pamela Douglas, 2007: 103. Según Conde Miranda e Iturrate Cárdenas (2002: 149) el sentimiento en relación a la muerte de un personaje depende de su relación con el protagonista y su capacidad para cambiar el curso de la trama. Como conclusión se entiende que Axel, además de haberse dirigido en contadas ocasiones a Rick (protagonista de la serie), es un personaje construido narrativamente para morir, porque su escaso desarrollo no cambia, ni aporta nada a la trama en ningún momento. Como tampoco hace cambiar los sentimientos de los espectadores.

4.4. Reglas pre - establecidas

Una serie desde su comienzo asienta sus normas, las que marcarán la diferencia entre lo común y lo “irregular”. Son reglas que marcan la identidad de la serie, que se asimilan durante los primeros episodios. Son el motivo por el que a los espectadores no les impresiona que Claire Fisher en *A dos metros bajo tierra* mire a la cámara y se ponga a cantar, porque saben desde el comienzo de la serie que Alan Ball introduce esporádicamente secuencias oníricas y reacciones alternativas que los personajes querrían tener. De hecho, la primera escena de la serie tras su cabecera es una parodia anunciando un nuevo coche funerario, aquel en el que más tarde morirá Nathaniel Fisher.

Pues bien, las muertes también siguen estas reglas y adoptan uno u otro significado dependiendo de ellas. En *Héroes* (NBC: 2006-2010) se conoce desde un primer momento que sus protagonistas tienen poderes, entre los que se encuentra la regeneración. Cuando un personaje muere, el espectador mantiene la esperanza de que pueda resucitar porque sabe que esto, dadas las reglas pre-establecidas, puede ocurrir. Con la ayuda de alguno de los poderes el personaje podría resucitar. Lo mismo ocurre en la inglesa *Misfits* (E4: 2009-), en la que se narra el día a día de un grupo de jóvenes con poderes condenados a realizar trabajos sociales. Uno de ellos, Nathan, cuando aún no ha descubierto su poder muere, para sorpresa de los espectadores resulta ser inmortal. A partir de ese momento sus posteriores muertes serán indiferentes, ya que las normas anteriores han establecido que realmente es incapaz de morir.

En el otro lado están las series como *Orange Is The New Black* (Netflix: 2013-), ambientada en una cárcel de mujeres y además basada en hechos reales. Con la que, gracias a sus reglas pre-establecidas, hace entender a los espectadores que ninguno de sus personajes volverá tras su muerte. Ejemplo de ello es la muerte por sobredosis de Tricia, una de las presas.

4.5 Acontecimientos reales

Teniendo en cuenta las anteriores categorías: cuanto más se empatiza con el personaje, más afectará su muerte. Esto también se aplica en la situación que ha tenido lugar la muerte. Si se televisa un suceso que los espectadores conocen o han vivido, probablemente les

afectará más que un hecho aislado inventado para su inclusión en el drama, pues se identifican con el personaje y comparten con él su dolor. Y es que "las series de televisión no son más que un reflejo vivaz de nuestros propios espejos" (Ruiz Mantilla, 2012: 48).

Un ejemplo de un acontecimiento adaptado en múltiples ocasiones a la pequeña pantalla es el de los atentados terroristas del 11 de Septiembre de 2001 en Estados Unidos. Tanto implícita como explícitamente este hecho se incluye en muchas de las series norteamericanas contemporáneas, lo que provoca la conmoción de los espectadores que recuerdan entristecidos lo sufrido durante los atentados terroristas.

Los ataques tuvieron un importante impacto en la cultura popular norteamericana y rápidamente se reflejaron en cómics, películas y obras literarias. "La inclusión de esta temática surgió por un sentimiento cultural más que por una planificación previa por parte de las cadenas" (María del Mar Grandío, 2011: 56). El drama televisivo fue uno de los medios que antes adaptó los hechos a sus tramas gracias a unos periodos cortos de producción y extremadamente flexibles, que posibilitaron la inclusión de varios capítulos con referencias directas.

A pocas semanas de que ocurriese el terrible suceso, *En el ala oeste de la Casa Blanca* (The West Wing, NBC: 1999-2006) emitió el capítulo "*Isaac & Ishmael*" una reflexión por parte de los protagonistas que se cuestionaban que pasaría en caso de que se hubiera llevado a cabo un atentado, después de que una amenaza no confirmada obligara el cierre de la Casa Blanca. *Turno de guardia* (Third Watch, NBC: 1999-2005), una serie policiaca desarrollada en Nueva York, realizó la adaptación más emocional. Algunos de sus personajes regulares eran bomberos y personal de emergencia por lo que no perdieron la oportunidad de retratar los atentados. De hecho dedicó dos capítulos, uno que manifestaba lo ocurrido en el día anterior y otro que mostraba las reacciones inmediatas en la ciudad.

Los atentados del 11 de septiembre afectaron especialmente a los géneros policiaco y de espionaje. Ciertamente es que la amenaza terrorista, el miedo a ser atacados como nación, ha sido uno de sus temas más utilizados, pero al materializarse, la forma de tratarlo fue diferente, manifestándola en una serie de estereotipos forzados. *CSI: Nueva York* optó por transformar su personaje principal en un viudo incapaz de sentir tras haber perdido a su

mujer en los atentados. Por otro lado *24* (Fox: 2001-2010) decidió cambiar su temática inicial de thriller político post-Guerra Fría pasando a tratar las amenazas terroristas, incluyendo en diferentes teorías de conspiración cada vez más enrevesadas.

Por su parte el género fantástico también ha incorporado referencias al 11-S, sin embargo lo ha hecho indirectamente, a través de paralelismos sobre la destrucción masiva repentina. *Galáctica: Estrella de combate* (Battlestar Galáctica, Sci-Fi Channel: 2003-2009) parte de esta premisa de erradicación inesperada. Un tipo de robots que pueden adoptar apariencia humana planea acabar con la civilización humana. Trata por tanto desde una visión fantástica el dolor por la pérdida, la transmisión de poder militar por parte del gobierno democrático, la tortura y un capítulo que suscitó bastante revuelo entre los medios utilizó el tema del terrorismo suicida. *Héroes* es otra de las series que incluye en su temática una metáfora sobre los atentados. En la primera temporada los protagonistas, con la ayuda de sus poderes, deben frenar la eminente destrucción de la ciudad de Nueva York antes de que estalle una explosión nuclear, "se podría interpretar el estallido de esa bomba como una alegoría de los ataques del 11-S" (Grandío, 2011: 61), y en la segunda temporada tratan de salvar a la humanidad de un temible virus que se expande vertiginosamente. En *Jericho* (CBS: 2006-2008) los habitantes de un ficticio pueblo llamado de la misma manera quedan aislados después de un ataque nuclear contra los Estados Unidos cuestionándose si son los únicos que quedan con vida, tratando de sobrevivir en un pueblo sumido en el caos, el miedo y la desconfianza. *Alphas* (Syfy: 2011- 2012) es otra serie de ciencia ficción en la que los personajes se ven amenazados. En la serie existen los denominados Alphas, personas a las que el cerebro se le ha desarrollado hasta el punto de tener cualidades excepcionales como leer la mente o multiplicar lo percibido por los sentidos. La amenaza en la serie viene por parte de la agrupación "Bandera roja" formada por Alphas que utilizan sus cualidades especiales para atentar contra el país con el fin de dominarlo.

4.6 Serialidad

La serialidad también condiciona a los espectadores cuando se ven afectados por una muerte dramática. "Desde muy pronto la televisión descubrió las ventajas de las narraciones en serie, que permiten desarrollar tramas complejas con efectos de atracción sobre la audiencia" (Inmaculada Gordillo, 2009: 95). Las muertes en las series capitulares

cuya estructura carece de una trama continuada, fragmentada en capítulos inconexos entre sí, repercute en el espectador de manera diferente a las incluidas en una trama serial y continuada a la que los espectadores se enganchan. Ya que "una canción interrumpida y una historia incompleta causan frustración debido a nuestra necesidad de forma" (Bordwell y Thompson, 1995: 44).

Durante la primera edad dorada (desarrollada en el punto 2.1. Primera edad dorada, el teatro en la pequeña pantalla) el hecho de que los episodios de las antologías dramáticas fueran capitulares perjudicaba a la audiencia, pues no dejaba que se introdujesen tanto en la historia, como la audiencia actual. Los antiguos telespectadores veían la muerte de un personaje que dejaba de existir tan pronto como lo habían conocido. El hecho de que cada antología dramática fuera independiente no solo en cuanto a su argumento, si no a su aspecto, ya que contaban con un equipo técnico, artístico de producción y director diferente, que hacía que no hubiese una continuidad e imposibilitaba que el espectador empatizara con los personajes tanto, como en la mayoría de series actuales cuya trama es serial.

"La ficción seriada ofrece una trama principal única (story-line), aunque prolongada, ramificada y complicada a lo largo de la emisión completa de todas las temporadas de un producto de ficción. " (Guarinos y Gordillo, 2011: 376) Esta trama es la que provoca que inmersos los espectadores reaccionen ante la muerte de un personaje que tiene a sus espaldas una larga historia. Sin embargo, no todo se divide en tramas seriadas o capitulares, Virginia Guarinos e Inmaculada Gordillo (2011) diferencian entre ambas, una serie de estructuras híbridas enumeradas a continuación, en las que se añade cómo afectará una muerte teniendo en cuenta únicamente su división narrativa:

- *Ficción seriada con subtramas capitulares.* Hay una trama central en la cual gira todo el contenido fundamental de la serie, pero además incluye tramas principales que incluyen arcos episódicos y tramas secundarias que se resuelven en cada capítulo y que, por lo general, no son relevantes para la trama principal. En este caso, posiblemente los espectadores queden más impactados por la muerte de los personajes que pertenezcan a la trama seriada y no la de un personaje que se incluya en una de las subtramas que comienzan y finalizan en el mismo episodio.

- *Ficción capitular con subtramas seriadas.* Habitual en series profesionales (policías, abogados, médicos, periodistas...), en las que el contenido principal de la acción se desarrolla y resuelve en el mismo episodio, su base es totalmente capitular. Sin embargo, las relaciones entre los personajes forman varias subtramas fundamentales en la totalidad de la serie, pero secundarias al estimarlo como un capítulo individual. En este tipo de ficción las reacciones ante la muerte de un personaje provendrán seguramente cuando se trate de los que protagonizan las subtramas.
- *Ficción de tramas paralelas, seriadas y capitulares, mezcladas en cada episodio.* Existen subtramas que se alargan durante varios episodios y funcionan con independencia de las tramas seriadas constantes, relativas a las relaciones entre los personajes fijos del relato. Además cada episodio incluye una trama capitular. Las muertes recibidas con mayor dolor por los seguidores de este tipo de series, serán posiblemente las comprendidas en la trama seriada constante y, dependiendo de la duración de las subtramas, también las de los personajes que pertenezcan a estas.
- *Ficción antológica.* Cada capítulo es independiente entre sí, no tienen en común los personajes y las tramas no se repiten, aunque cuentan con algún elemento narrativo común ya sea la temática o el espacio en el que se desarrolla. Hasta ahora no se había nombrado ninguna serie que encaje en este tipo de ficción. *Black Mirror* (Channel 4: 2011-) es un ejemplo que cuadra con las especificaciones expuestas, pues se compone hasta el momento de 6 episodios divididos en dos temporadas que no comparten nada entre ellos, excepto su temática futurista.
- *Ficción microepisódica o series de sketches.* Son las formadas por pequeños relatos que concluyen en el mismo episodio sin que guarden relación temporal o continuada entre ellos. Este modelo de ficción se utiliza únicamente en la comedia, por lo que no suele contener ninguna defunción. Ninguna de las series nombradas hasta el

momento en el trabajo pertenece a este tipo de ficción, *Saturday Night Live* (NBC: 1975-) sigue esta estructura.

- *Ficción serial con temporadas independientes*. Series con arcos dramáticos que se cierran al finalizar la temporada. Las tramas de cada temporada son independientes entre sí, pero mantienen algunos elementos en común.

En el anexo se puede visualizar la tabla 4.1 que asocia cada uno de los modelos estructurales anteriores con varias de las series nombradas en el presente estudio, con el fin de reconocer a que tipo pertenece cada una de ellas y por tanto, deducir como afecta la muerte desde el punto de vista serial.

Es importante reseñar que el tema tratado en este apartado está directamente relacionado con el punto 4.3. (Personajes poco o muy desarrollados), pues las series capitulares no dan la posibilidad a los guionistas de desarrollar a los personajes. Estos, estructuralmente hablando, nacen y mueren en apenas 40 minutos, por consiguiente imposibilita cualquier tipo de vínculo afectivo con los espectadores.

5. LA MUERTE DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LOS PERSONAJES

Lo común es que la muerte de un personaje se muestre al espectador reflejando los sentimientos del personaje que pierde al ser querido. Sin embargo, cada vez más, las series apuestan por la originalidad, organizan insólitos y audaces contenidos, se basan en la hibridación a partir de géneros o subgéneros diversos y buscan nuevas fórmulas narrativas alterando las viejas estructuras tradicionales, consiguiendo series de culto que se convierten en verdaderos fenómenos mediáticos. (Virginia Guarinos e Inmaculada Gordillo, 2011: 372).

Resultado de ello, son los diferentes puntos de vista incluidos en la serie, que en busca de esa originalidad, han cambiado a lo largo del tiempo.

La innovación respecto al personaje que cuenta la historia, llevó en el pasado a la creación de la serie *ALF* (NBC: 1986-1990), narrada por un extraterrestre; y actualmente al multinarrador de la serie *Glee* (Fox: 2009-), que rota de narrador a lo largo de cada episodio,

dando a conocer las vidas y tribulaciones de los jóvenes que la protagonizan desde el punto de vista de cada uno de ellos. Diferentes técnicas para conseguir contar la historia desde una mirada singular. Algo que también se ha aplicado en lo que al mundo de los difuntos respecta. Se pueden diferenciar entonces cuatro prototipos de personajes que narran el momento de la pérdida.

5.1. Que han perdido a un ser querido

Es el recurso más utilizado, el más tradicional. El espectador conoce el trágico hecho gracias a las reacciones del personaje que pierde al ser querido. Hace llegar "la información sobre lo que dicen y hacen los personajes: su comportamiento externo" (Bordwell y Thompson, 1995: 78), gracias a su narración objetiva.

Una de las muertes más dolorosas tanto para los personajes de la serie devastados por la pérdida, como para sus seguidores, fue la muerte de Charlie en *Perdidos*. Los espectadores son testigos de la muerte del joven pasajero del Oceanic a través de la impotencia de Desmond, que nada puede hacer por él mientras observa cómo se ahoga y gasta sus últimas fuerzas en informarle que desafortunadamente el barco que ha llegado a la isla no es el de su chica, como era lo esperado (véase fotograma 11).

"En nuestra sociedad, dominada por el culto a la juventud y el hedonismo, la muerte es casi tabú; si está próxima a nosotros se evita hablar de ella y al contrario de lo que es, se muestra antinatural [...] La muerte consustancial a la vida, se muestra de forma más natural en los medios audiovisuales que en la propia vida" (Conde e Iturrate, 2002:148). Es cierto que en televisión las reacciones de los personajes ante la muerte de un ser querido son algo artificiales, por este motivo, cabe añadir en este apartado una capítulo que trató de mostrar la muerte de forma natural. Está incluido en la serie *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, The WB: 1997-2001/ UPN: 2001-2003), una adaptación de una película homónima de 1992 que no obtuvo demasiado éxito, y su título es *El cuerpo*. En él fallece la madre de Buffy, la joven protagonista que se dedica a matar vampiros. No es un episodio que se recrea en el sufrimiento de los personajes, sino que "está dedicado al elemento más físico de la muerte, la existencia de un cadáver que debe ser trasladado y tratado antes de dirigirse a su lugar de descanso final" (Cascajosa, 2005: 4). El creador de la serie Josh

Wedon perdió a su madre y quiso reflejar su experiencia en la pequeña pantalla, retratando a la muerte como la ausencia. Por eso aparece en tantas ocasiones el cuerpo de Joyce, la madre de Buffy, porque con ello pretende recordar a los espectadores "la existencia de una vida dentro de lo que ahora es un contenedor vacío" (Cascajosa, 2005: 4). La hermana de Buffy, Dawn, cuando ve el cuerpo inerte de la madre dice: "Ha muerto", a lo que Buffy responde: "No es ella, se ha ido". Para Josh Wedon la muerte significa vacío, y es lo que trata de explicar mostrando los primeros momentos de una defunción, en los que las personas se quedan en "shock". Las horas de aceptación en las que los afectados no se ven capacitados a compartir sus sentimientos (como lo hacen la mayoría de personajes en otras series), sino que, aturdidos, no saben cómo comportarse, pues realmente no están siendo conscientes de lo que está pasando a su alrededor y tratan de asimilar lo ocurrido. En *Buffy, la cazavampiros*, la muerte es un recurso utilizado con asiduidad, pero Joyce es el primer personaje que muere por causas naturales, algo que contrasta con la tónica de la serie, la constante aniquilación de vampiros por parte de la protagonista. Algo que convierte esos 40 minutos en "una experiencia vívida (casi impresionista) de lo más prosaico de la muerte, dando como resultado uno de los capítulos más ambiciosos y brillantes desde el punto de vista temático de la historia de la televisión" (Cascajosa, 2005: 5).

5.2. Muertos

Este punto de vista define la serie, puesto que nos son muchas las que lo incluyen. "Un rasgo novedoso que destaca el potencial narrativo de la ficción televisiva actual se encuentra en el modo con el que se sirve de la omnisciencia propia de los muertos: no ya el saber de una voz encarnada en un cuerpo ausente sino la voz emanando de un personaje muerto "en carne y hueso" (Marcela Visconti, 2011). El personaje muerto aparece en escena y lo hace de dos maneras, a través de lo onírico, siendo el muerto una alucinación que tiene otro de los personajes, o bien el difunto permanece en una especie de limbo en el que queda atrapado en el mundo de los vivos.

Cuando lo onírico está presente en la ficción y el fallecido se cuela en la mente de uno de los personajes, es por lo general para aconsejarle sobre su futuro y las decisiones que debe tomar, un ejemplo de ello es el capítulo de *Fringe* en que Walter ve alucinaciones porque

toma una droga y se le aparece su antigua ayudante de laboratorio muerta para darle consejo; o para reprocharle temas del pasado, como es el caso de Nate en *A dos metros bajo tierra*, que entra en los pensamientos de sus hijos para recordarles las situaciones del pasado en las que han fallado.

Si por el contrario, el difunto se queda en el mundo de los vivos, es porque él lo ha querido así o porque está retenido. No avanza a lo que se suele denominar “el otro lado” porque debe cerrar ciertos asuntos antes de partir. En la serie *Entre fantasmas* (Ghost Whisperer, CBS: 2005-2010) la protagonista, Melinda Gordon, utiliza su don de ver y comunicarse con los muertos, para que estos a través de ella transmitan un mensaje o completen el cometido que les permita cruzar hacia la luz. Los muertos cuentan en primera persona porque murieron y gracias a la joven descubren que es lo que les impide marcharse definitivamente.

A George en el dramedia *Tan muertos como yo* (Dead Like Me, Showtime: 2003) le sucede algo parecido, ella es también la encargada de ayudar a transitar a su destino final a los muertos, pero a diferencia de Melinda, está muerta. La joven, que narra su historia como *narrador autodiegético*⁷, acababa de comenzar su aburrida vida laboral ordenando ficheros y aún no sabía quién era realmente, pero eso no impidió que muriese aplastada por un artefacto de una nave espacial, en concreto un retrete. Lo que no se traduce en el fin de su existencia, pues como bien le explica Rube nada más morir, debe permanecer en el mundo como un espíritu aparecido hasta recoger un número específico de almas. Un aparecido tiene cuerpo y se puede relacionar con los vivos, pero no mantiene la misma apariencia. Ella debe suplantar al espíritu que le ayudó, quien cubrió su cupo de almas y acabó así su cometido. Pero ¿cuando llega ese momento?, nadie lo sabe hasta que recoge su último alma, por eso George a regañadientes intenta adaptarse a su nueva condición siendo consciente de que pasará mucho tiempo atrapada entre vivos y muertos.

Por último, conviene añadir de nuevo en este apartado la serie *A dos metros bajo tierra*, ya que "a través de la naturalización de la presencia de ese tipo de personajes, el relato viene a significar que los muertos son *literalmente* parte de la vida" (Marcela Visconti, 2011). Los

⁷ Según la diferenciación que Inmaculada Gordillo (2007) hace de los tipos de narradores, se refiere al personaje incluido en la diégesis que relata su propia historia.

difuntos que reaparecen en esta serie, aparte de ser omniscientes, están configurados sobre la base de los temores e inquietudes de los personajes, de tal manera que presentados a ojos de los personajes como fantasmas, obligan a enfrentarse a sus debilidades, tribulaciones, miedos, etc. Uno de los personajes que más aparece de entre los muertos en la ficción es Nathaniel. Sin embargo, no lo hará por medio del *flashback* como es habitual, sino como un personaje que, aun estando muerto, se comunica con sus familiares en el presente. También reaparecen en ocasiones los difuntos fallecidos en cada comienzo de capítulo (recuérdese apartado 3.6 del estudio), aquellos que la familia Fisher acondiciona para su funeral. El fallecido cobra vida en la mente de los protagonistas y les hace enfrentarse a las preocupaciones que les atormentan en ese momento. Después del funeral del fantasma, las visiones por lo general dejan de sucederse, a diferencia de las apariciones de Nathaniel y otros personajes protagonistas que mueren a lo largo de la serie y se suceden continuamente. El muerto por tanto, en esta serie cumple un novedoso cargo, pues "la figura del muerto funciona como la instancia donde se proyectan y exteriorizan los conflictos internos de los protagonistas" y con ello trata de "sobrepasar lo real impulsando lo imaginario e irracional para volverlo así, paradójicamente, más real (Marcela Visconti, 2011).

5.3. Asesinos

Como se explica en el punto 2.4 (Tercera edad dorada, la actual), la historia de *Los Soprano*, centrada en la mafia italiana, es narrada por su cabecilla. Un protagonista que a pesar de tener una conducta inadecuada consigue que los espectadores se identifiquen con él. Fue la primera serie que humanizó al malo, mostrando no solo sus delitos, sino también sus discusiones familiares y sus citas con el psiquiatra en las que se desahogaba contando lo complicado y estresante que era estar al mando de una familia de mafiosos. "la experiencia de colocar a un delincuente como eje del relato era completamente inédita en una serie de televisión" (Cascajosa, 2005: 107). Como es lógico, a día de hoy no es la única que lo hace, otras han copiado su exitosa fórmula. En estas series el eje central se mueve en torno al malévolos protagonista, los espectadores saben que sus actos no son correctos, pero como conocen lo que les mueve a efectuarlos los justifican. También sienten cierto apego hacia el personaje porque es "en la mejor ficción televisiva, donde el espectador de nuestros

tiempos reconoce lo peor de sí mismo" (Jordi Balló y Xavier Pérez, 2007: 7). Un ejemplo actual sería la ya citada *Breaking Bad*.

Walter White comienza la primera temporada siendo un modesto profesor de química, los espectadores conectan con él desde el primer momento, aceptan que trafique con droga porque saben que es para costearse su tratamiento contra el cáncer. Sus primeros asesinatos hacen sufrir tanto al propio White como a sus seguidores. El problema es que en las últimas temporadas poco queda de ese humilde profesor, sus problemas han ido aumentando y sus sangrientas soluciones también hasta convertirse en el temido Heisenberg. A pesar de que ya no tiene ningún escrúpulo para matar y que se ha convertido en el mayor traficante del Albuquerque, los espectadores se niegan a verle entre rejas, pues han caído en sus redes.

Otro ejemplo en el que la muerte se ve desde el punto de vista del asesino es *Dexter* (Showtime; 2006-), de hecho la serie comienza mostrándole como un asesino. Secuestra a un hombre, le lleva a una casa de un bosque y le hace ver los cuerpos de los niños que murieron por su culpa. La víctima pide clemencia, pero sin más dilación Dexter le clava una jeringuilla que le deja inmóvil y poco a poco empieza a descuartizar su cuerpo. Eso hace intuir que está acostumbrado a matar a gente, no es la primera vez que lo hace. Lo último que le dice a su víctima antes de matarla es que su "rincón del mundo será un lugar más ordenado y feliz, un lugar mejor". Tras el homicidio el personaje se presenta en primera persona, los espectadores empiezan a conocer porque actúa de esa manera. Dexter explica que es un hombre frío que no siente nada por nadie, finge las interacciones humanas. Un *flashback* revela que desde pequeño ya era así, disfruta matando. Su trabajo hace que aprenda más cada día, es forense especialista en sangre, adora la sangre. El está vacío, lo único que le llena es asesinar, pero no asesina a cualquiera, cuando su padre se dio cuenta que su hijo le gustaba matar no lo abandonó, sino que le enseñó a canalizarlo y le convenció para que matara a la gente que lo merecía, aquella que los policías no conseguían capturar. La serie es narrada por un asesino, los espectadores ven como cuida con escrúpulo todos sus pasos previos al homicidio, como mantiene una doble vida, como despedaza a sus víctimas y toma muestras de su sangre para su colección. Pero Dexter es

un justiciero, mata a las personas malas, por eso en cierta manera, los espectadores justifican sus crímenes.

5.4 Que estudian la muerte

Este punto de vista es el referente a los profesionales, detectives, policías o médicos que estudian la causa de la muerte. Personas que trabajan expuestas a una serie de atroces defunciones, construyendo una coraza que les permite mantenerse impasibles ante las horribles muertes.

En *The Following* (Fox: 2013-) Ryan Hardy es el que cumple este papel. Es un agente del FBI retirado experto en perfiles psicológicos que debe retomar su profesión para capturar a un peligroso asesino que hace tiempo puso entre rejas y ahora ha escapado. Joe Garrol es el fugitivo, en el pasado mató a 4 mujeres alegando que con ello creaba arte, la muerte para él es belleza y esperanza. Ryan conoce su "modus operandi" y ordena que protejan a Sara, una chica a la que Joe intentó asesinar en el pasado, pero sobrevivió. Sara es secuestrada, el ex agente llega al sitio donde cree que está, pero es demasiado tarde Joe ya la ha matado. El criminal vuelve a la cárcel, pero este no es el final de la historia, sino el principio, pues Joe tiene ayudantes en el exterior que le ayudan a seguir completando lo que él denomina su "nueva obra de arte". Ryan se involucra demasiado en el caso, se convierte en algo personal, aunque en menor medida ya lo era desde el comienzo, Joe le hirió dejándole enfermo del corazón, lo que hizo que le retiraran del FBI y además tuvo una relación amorosa con la mujer del asesino a la que ahora tortura secuestrando a su hijo. Los contactos de Joe aumentan, al igual que lo hacen los asesinatos cometidos por sus seguidores fieles a él y sus doctrinas. Unos crímenes que se muestran a los espectadores desde el punto de vista de Ryan, quien ha convertido la investigación en su modo de vida. El caso se acaba convertido en un sádico juego entre el asesino y el antiguo agente, en el que Ryan tiene todas las de perder pues los aliados que Joe controla como si de marionetas se tratasen, viven para seguir sus órdenes y matar sin miramientos.

6. CONCLUSIONES

Son varias las deducciones que se obtienen tras la realización del estudio, divididas a continuación en 5 puntos:

a) Las defunciones se introducen en una serie con el propósito de cambiar su trama. Toda defunción conlleva una consecuencia, o varias, y estas repercuten en la narrativa de la serie, bien proporcionando un giro argumental o evitándolo. Ninguna muerte sucede casualmente en la historia, siempre hay detrás un guionista que decide por qué ha tenido lugar esa muerte en ese momento y lo más importante, qué actos traerá consigo.

b) La narrativa de una serie condiciona al espectador ante la reacción a la muerte. Son muchos los factores que, en conjunto, crean el sentimiento final que un espectador tiene al ver una muerte en una serie televisiva. Entre ellos están los expuestos en el trabajo que hacen referencia a la narrativa, importantes en la reacción final del espectador.

c) La manera de representar la muerte ha cambiado. Tras la elaboración del trabajo se ha llegado a la deducción de que no existe un único punto de vista para representar la defunción de un personaje, sino que se puede tratar desde diferentes perspectivas, tanto de narradores, cómo de temáticas. Es decir, en este novedoso cambio, no sólo influye el personaje que lo cuenta, ya sea el propio difunto, un ser querido o el asesino, como se ha expuesto con anterioridad, sino también cómo se focaliza el tema. Unos, como Joss Wedon en la serie *Buffy, la cazavampiros* deciden centrarse en el cadáver en sí y el vacío que este deja, mientras que en otras ocasiones, como en la serie *Glee*, se opta por focalizar el tema en la tristeza y el anhelo de los personajes tras la muerte de Finn.

d) Las divisiones estructurales de los profesionales del sector audiovisual no se pueden aplicar en su totalidad. En este estudio para diferenciar los diferentes momentos en los que tiene lugar una muerte se ha empleado la división en tres actos de Linda Seger, sin embargo, se ha llegado a la conclusión que esta estructura no coincide con muchos relatos narrativos existentes, no es aplicable en su totalidad. La creación de una historia implica la estructuración lógica de ideas y sucesos para que el mensaje que se quiere contar llegue al telespectador (en este caso) y sea comprendido por el mismo. Sin embargo, para crear una buena historia, una diferente de las demás, también se necesita originalidad y creatividad. Estos factores utilizados en grandes dosis se transforman en una reinención de la

estructura, rompiendo con los patrones establecidos hasta el momento. Esta "revolución creativa" que deja de lado las normas convencionales del relato y la narrativa, tiene lugar en casos excepcionales en la escritura del libreto de una película (ejemplo de ello son *El árbol de la vida* [The Tree of Life, 2011] o *Holly Motors* [2012]), sin embargo, sucede con asiduidad en la escritura del guión de una serie. Antes de rodarse una película se conoce cuál va a ser su comienzo y su final, pero esto no ocurre con las series. En la preproducción se crea su comienzo, pero no su final, incluso puede que no haya. Esto impide que se establezca inicialmente una estructura fija y obliga a la serie reinventarse constantemente. Porque una serie es una historia muy larga que en ningún momento debe perder el interés de los espectadores para continuar existiendo y para mantener al espectador enganchado, la trama debe cambiar y sorprender. Por ello, se deduce que una serie no se desarrolla siguiendo una estructura, cierto es que tiene que seguir una base que la haga lógica y establecer unos patrones iniciales, pero no estrictamente. La creatividad se salta las normas, introduciendo por ejemplo un punto de giro en el capítulo anterior al final de temporada, (como las sangrientas muertes del episodio noveno de la tercera temporada de *Juego de tronos*, *Las lluvias de Castamere*), rompe esquemas, trata de sobrevivir escribiendo su propia estructura llena de peripecias y giros hasta que la cadena decide cancelarla, o en el mejor de los casos, ponerla fin.

e) La muerte predomina en las series que cuentan con una estructura serial. Tras la elaboración de la tabla en la que se divide algunas de las series nombradas en el estudio teniendo en cuenta su estructura serial o capitular, se deduce que la muerte predomina en las historias continuadas, las que avanzan a medida que se suceden los capítulos. Teniendo en cuenta la afirmación expuesta en la introducción de que la muerte se incluye mayoritariamente en los dramas, se entiende que por lo general, los dramas y por consiguiente los géneros híbridos del mismo, estarán cimentados sobre la base de estructuras seriales.

7. REFERENCIAS

Libros y artículos:

BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997): *La semilla inmortal, los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama

--- (2007): "Introducción". En *La caja lista: televisión norteamericana de culto* en CASCAJOSA VIRINO, Concepción (ed.), *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Laertes, Barcelona.

BENECCHI, E. y COLAPINTO C. (2011): "21th Century: TV series go beyond the screens" En *Previously On*, pp 413 - 446. Disponible en:
<http://fama2.us.es/fco/previouslyon/26.pdf>

BORDWELL David y THOMPSON Kristin (1995): *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós Iberica

CARRIÓN, Jorge (2011): *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae

---(2013) Ficción en series segunda temporada. Ponencia en la Universidad Camilo José Cela a propósito de la celebración del Festival S.O.S 4.8 2013.

CASCAJOSA Virino, Concepción (2009): "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana". En *Secuencias: revista de historia del cine*, 29, pp 7-31

--- (2007): *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes

--- (2005): *Prime Time: las mejores series de TV americanas, de CSI a los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.

--- (2005): "Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana". En *Comunicar*, 25. Disponible en:
<http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-157>

CONDE MIRANDA, Elena e ITURRATE CÁRDENAS, Luis Fernando (2002): "Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte". En *Comunicar*, 19 (17), pp 147-151, Revista Científica de Comunicación y Educación. Disponible en:
<http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/1056/b15229129.pdf?sequence=1>

CORTÉS SELVA, Laura y RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar (2011): "La influencia del estilo visual cinematográfico en las series de ficción televisivas". En *Previously On*, pp 71-90. Disponible en: <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/04.pdf>

DOUGLAS, Pamela (2007): *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba Editorial.

GIANAKOS, Larry James (1992): *Television Drama Series Programming A Comprehensive Chronicle, 1984–1986*. Metuchen: Scarecrow Press

GITLIN, Todd (1994): *Inside Prime Time*. Londres: Routledge

GÓMEZ, F. y BORT, I. (2009): "Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios". En *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6 (1), pp 25-41. Disponible en:
<http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/22877/32546.pdf?sequence=1>

GÓMEZ MARTÍNEZ, Pedro y GARCÍA GARCÍA, Francisco (2011): *El guión en las series televisivas. Formatos de ficción y presentación de proyectos*. Madrid: Editorial Fragua.

GRANDÍO, María del Mar (2001): "Riesgo y trauma en la ficción televisiva estadounidense post 11-S: el caso de Heroes". En *ZER, revista de estudios de comunicación*, 31 (16), pp 51-67

GORDILLO, Inmaculada (2009): *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Editorial Síntesis

GUARINOS, Virginia y GORDILLO, Inmaculada (2011): "'Kate, we have to go back' Idas y vueltas de la nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión". En *Previously On*, pp 367-383

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel (2007): "Six feet under: de la semilla del piloto al árbol de la primera temporada", en CASCAJOSA VIRINO, Concepción (ed.), *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Laertes, Barcelona.

MANN, Wesley (2013): "El lado salvaje de un hombre corriente". En *El País semanal*, N° 1924, pp 34-39.

MARCOS, Natalia (2012): "Si Shakespeare viviese ¿escribiría para HBO?". En *El País*, N° 12.914, pp 32-33. Disponible en:
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/11/02/actualidad/1351882349_528064.html

PONIEWOZIK, James (2007): "All-TIME 100 TV Shows" En *Time*, septiembre 2005. Consultado el 23 de julio de 2013 en <http://entertainment.time.com/2007/09/06/the-100-best-tv-shows-of-all-time/>

QUINTANA, Ángel (2007): "No solo el cine cambia, la crítica también" en *Cahiers du cinéma*, 1, pp 6,7

RUIZ MANTILLA, Jesús (2012): "Locos por las series". En *El País semanal*, N° 1865, pp 42-49.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel Cine.

--- (2005): "Conflicto y guión cinematográfico" En *Guión de ficción en cine*, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca

SEGER, LINDA (1999): *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid: Ediciones Rial S.A.

THOMPSON, Robert J. (1997): *Television's Second Golden Age: From Hill Street to ER*. New York: Syracuse University Press.

TOBIAS, Ronald (1999): *El guión y la trama*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias

TOUS ROVIROSA, Anna (2009): "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses". En *Comunicar*, 33 (17), pp 175-183, Revista Científica de Comunicación y Educación.

VISCONTI, Marcela (2011): "En cuerpo presente. Los personajes muertos en Six feet under". En *Imagofagia*, N° 4, octubre 2011. Consultado el 3 de septiembre en: http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf4/n4_presentes_visconti.pdf

Series citadas:

24 (Fox: 2001-2010)

A dos metros bajo tierra (HBO: 2001- 2005)

Alfred Hitchcock presenta (Alfred Hitchcock Presents, CBS: 1955-1960, NBC: 1960-1962)

All in the Family (CBS: 1971-1979)

Ally McBeal (Fox: 1997-2002)

ALF (NBC: 1986-1990)

Alphas (Syfy: 2011- 2012)

Black Mirror (Channel 4: 201-)

Buffy, la cazavampiros (Buffy the Vampire Slayer, The WB: 1997-2001/ UPN: 2001-2003)

Carnivale (HBO: 2003-2005)

Canción triste de Hill Street (*Hill Street Blues*, NBC: 198 - 1987)

CSI: Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation - Las Vegas, CBS: 2000-)

CSI: Miami (CBS: 2002-2012)

CSI: Nueva York (CBS: 2004-2003)

Dallas (CBS: 1978-1991)

Dos hombres y medio (Two and a half men, CBS: 2003-)

El ala oeste de la Casa Blanca (The West Wing, NBC: 1999-2006)

Entre fantasmas (Ghost Wishperer, CBS: 2005-2010)

Expediente X (The X-Files, Fox: 1993-2002)

Galáctica: Estrella de combate (Battlestar Galáctica, Sci-Fi Channel: 2003-2009)

Girls (HBO: 2012-)

Glee (Fox: 2009-)

Mujeres desesperadas (Desperate Housewives, ABC: 2004-2012)

The Killing: Crónica de un asesinato (Forbrydelsen , Danmarks Radio, 2007-2012)

Héroes (NBC: 2006-2010)

Homeland (Showtime: 2011-)

Hospital (St, Elsewhere, NBC: 1982-1988)

Jericho (CBS: 2006-2008)

Juego de Tronos (HBO: 2011-)

Kraft Television Theatre (NBC 1947-1958)

La ley de Los Ángeles (L.A. Law, NBC:1986-1994)

Los Soprano (HBO: 1999-2007)

Luz de luna (Moonlight, ABC: 1985-1989)

*M*A*S*H* (MASH, CBS: 1972-1983)

Misfits (E4: 2009-)

Modern Family (Fox: 2009-)

Orange Is The New Black (Netflix: 2013-)

Pequeñas mentirosas (Pretty little liars, ABC: 2010-)

Perdidos (Lost, ABC: 2004-2010)

Redada (Dragnet, NBC: 1952-1959)

Saturday Night Live (NBC: 1975-)

Sexo en Nueva York (Sex and the City, HBO: 1998-2004)

Studio One (CBS: 1984-1958)

The Big Bang Theory (CBS: 2007-)

The Philco/ Goodyear Playhouse (NBC: 1941-1957)

The Walking Dead (AMC: 2010-)

Treinta y tantos (Thirtysomething, ABC: 1987-1991)

Turno de guardia (Third Watch, NBC: 1999-2005)

Twin Peaks (ABC: 1990-1991)

Urgencias (E.R., NBC:1994-2006)

Capítulos analizados con más profundidad:

A dos metros bajo tierra (Six feet under), temporada 1, episodio 1, *Piloto* (3 de junio de 2001), Estados Unidos, HBO [DVD]

--- temporada 5, episodio 12, *Todos te están esperando* (21 de agosto de 2005)

Breaking Bad, temporada 1, episodio 1, *Piloto* (20 de enero de 2008), Estados Unidos, Sony Pictures Television [DVD]

--- temporada 2, episodio 2, *A la parrilla* (15 de marzo de 2009)

--- temporada 3, episodio 7, *Un minuto* (2 de mayo de 2009)

--- temporada 3, episodio 13, *Medidas completas* (13 de junio de 2010)

--- temporada 4, episodio 13, *Enfrentarse* (9 de octubre de 2011)

--- temporada 5, episodio 5, *Peso muerto* (12 de agosto de 2012)

--- temporada 5, episodio 16, *Felina* (29 de septiembre de 2013)

Buffy, la cazavampiros, temporada 5, episodio 16, *El cuerpo* (27 de febrero de 2001), Estados Unidos, 20th Century Fox; Kuzui Enterprises; Mutant Enemy; Sandollar Televisión [DVD]

Dexter, temporada 1, episodio 1, *Dexter* (1 de octubre de 2006), Estados Unidos, John Goldwyn Productions [DVD]

Fringe, temporada 2, episodio, episodio 16, *Peter* (1 de abril de 2009), Estados Unidos/ Canadá, Bad Robot Producciones, Warner Bros. Television [DVD]

--- temporada 2, episodio 17, *Olivia, en el laboratorio, con el revólver* (8 de abril de 2009)

--- temporada 2, episodio 19, *El hombre del otro lado* (22 de abril de 2009)

--- temporada 2, episodio 21, *En busca de un significado* (6 de mayo de 2009)

Pequeñas mentirosas (Pretty little liars), temporada 1, episodio 1, *Piloto* (8 de junio de 2010), Estados Unidos, Warner Horizon Television [DVD]

Perdidos (Lost), temporada 3, episodio 23, *A través del espejo II* (23 de mayo de 2007), Estados Unidos, ABC Studios [DVD]

--- temporada 5, episodios 17 y 18, *El incidente* (13 de mayo de 2009)

--- temporada 6, episodio 17 y 18, *El final* (23 de mayo de 2010)

Revenge, temporada 1, episodio 1, *Piloto* (21 de septiembre de 2011), Estados Unidos, ABC Studios [DVD]

Tan muertos como yo (Dead like me), temporada 1, episodio 1, *Piloto* (27 de junio de 2003), Estados Unidos, DLM Productions, John Masius Productions, MGM Television [DVD]

The Following, temporada 1, episodio 1, *Piloto* (21 de enero de 2013), Estados Unidos, Warner Bros Television [DVD]

The Killing, temporada 1, episodio 1, *Piloto* (3 de abril de 2011) Estados Unidos, Fox Television Studios [DVD]

Weeds, temporada 1, episodio 1, *No puedes fallar con el oso* (7 de agosto de 2005), Estados Unidos, Lions Gate Television, Tited Productions, Weeds Productions [DVD]

Películas citadas:

Terciopelo azul (Blue Velvet, 1986) Película dirigida por David Lynch. Estados Unidos, Dino De Laurentiis Productions [DVD]

El árbol de la vida (The Tree of Life, 2011) Película dirigida por Terrence Malick. Estados Unidos, River Road Entertainment/ Plan B [DVD]



Holly Motors (2012) Película dirigida por Leos Carax. Francia/ Alemania, Pierre Grise Productions/ Theo Films/ Arte France Cinéma/ Pandora Film Produktion/ WDR/ARTE [DVD]

Libros literarios citados:

Pequeñas mentirosas (Pequeñas mentirosas), saga de libros escrita por Sara Shepard (2006-)

Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison, novela autobiográfica escrita por Piper Kerman (2010)

8. ANEXOS

ESTRUCTURA NARRATIVA EN TRES ACTOS (SEGÚN LINDA SEGER)

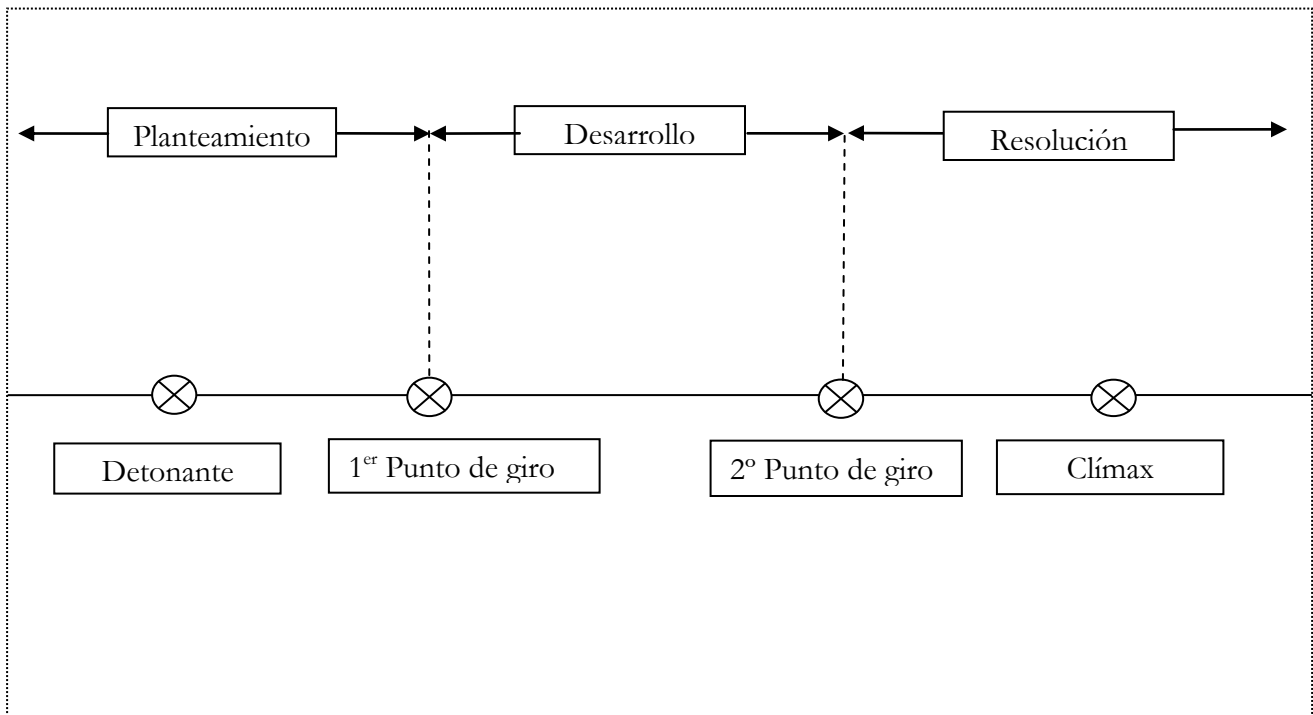


Figura 3.1 Estructura narrativa en tres actos (según Linda Seger). Fuente: Elaboración propia (Basado en los esquemas de Sánchez-Escalonilla, 2001)

SERIES ANALIZADAS SEGÚN MODELOS TIPOLÓGICOS

CAPITULAR	SERIADA	SERIADA CON SUBTRAMAS CAPITULARES	CAPITULAR CON SUBTRAMAS SERIADAS	TRAMAS PARALELAS, SERIADAS Y CAPITULARES	ANTOLÓGICA	MICROEPISÓDICA	SERIADAS CON TEMPORADAS INDEPENDIENTES
Modern family	Perdidos	Los Soprano	Dexter	Alphas	Black Mirror	Saturday Night Live	24
The Big Bang Theory	Héroes	A dos metros bajo tierra	CSI				
	Mujeres desesperadas	Fringe	Canción triste de Hill Street				
	Weeds	Revenge					
	Breaking Bad	Sexo en Nueva York					
	Pequeñas mentirosas						
	Juego de tronos						
	Homeland						

Cuadro 4.1 Series analizadas según modelos tipológicos. Fuente: Elaboración propia (Basado en Virginia Guarinos e Inmaculada Gordillo, 2011)

9. FOTOGRAMAS

REVENGE

		
1. Flashback	2. Foto de enemigos	3. Tachando enemigo

WEEDS

		
4. Golpe con palo de críquet	5. Shane, asesino	6. Muerta en la piscina

PERDIDOS

		
7. El "limbo"	8. Paralelismo 1, ojos cerrados	



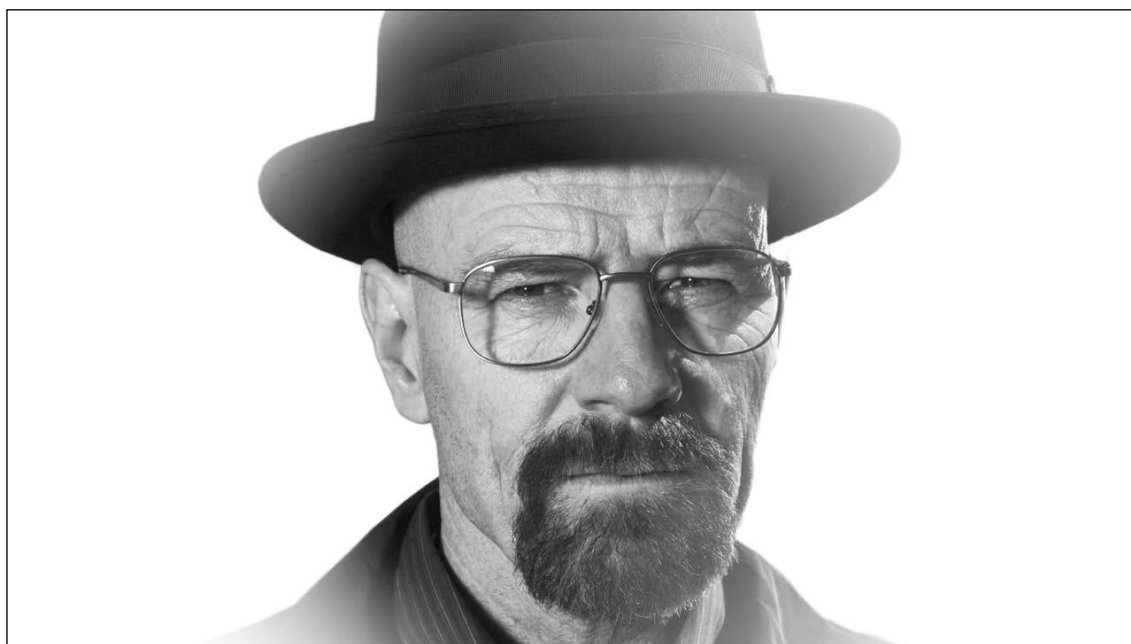
FRINGE



BREAKING BAD

		
18. Jesse apuntando a Gale	19. Gus después de la explosión 1	20. Gus después de la explosión 2

10. VÍDEOS



Vídeo 1: Memorial de *Breaking Bad*. Fuente: Grantland Channel.



Vídeo 2: Extracto del capítulo final de *A dos metros bajo tierra*. Fuente: Temporada 5 de *A dos metros bajo tierra*, episodio final, *Everyone's Waiting* (V.O).



Vídeo 3: Plano final *Breaking Bad*/ *Perdidos*. Fuente: Elaboración propia