

La literatura de la pequeña pantalla*

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

Alfonso Muñoz Corcuera

Universidad Complutense de Madrid

amcorcuera@filos.ucm.es

Como Jorge Carrión, tras el casi inevitable contacto con las series televisivas que todos tenemos durante nuestra infancia, no volví a interesarme por ellas hasta mediada la primera década del siglo XXI. En mi caso no fue hasta 2007, año en que acababa de emitirse la última temporada de *Los Soprano* (Chase, cr., 1999-2007). Tras la gran insistencia de un amigo, el hecho de que pudiese acceder directamente a la obra ya terminada finalmente me decidió a verla. Cuando tras describir un contexto similar Carrión dice en *Teleshakespeare* que la visión de la serie de David Chase le proporcionó una de sus experiencias más intensas como lector (p. 212) no puedo más que compartir sus palabras. Entre los seriales televisivos que había visto en los años ochenta o principios de los noventa y lo que acababa de terminar de ver mediaba un abismo. Algo había sucedido con las teleseries que las había transformado. A pesar de ser entretenida, *Los Soprano* no era un simple entretenimiento. Había algo detrás que la hacía tremendamente atractiva. En aquel momento mi mente no estaba preparada para apreciar en su justa medida qué era lo que me había enganchado de la serie, pero sabía que acababa de encontrar *algo* realmente importante. Ese algo que en aquel entonces no era capaz de formular con palabras es lo que Jorge Carrión intenta exponer en *Teleshakespeare*.

El libro está formado por dos partes bien definidas. La primera consiste en un amplio ensayo en el que de una forma más o menos sistemática Carrión expone su visión personal del universo de las teleseries. O de las telenovelas, como el autor reivindica pese a las connotaciones que posee en España el término. En este ensayo el autor destaca por ejemplo el diálogo que se produce entre el cine y las series de televisión, la importante herencia en cuanto a los códigos de representación que del

* El presente trabajo se ha realizado dentro del marco del proyecto de investigación “Normatividad y praxis. El debate actual después de Wittgenstein” (FFI2010-15975) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

cinéma vérité pasan a las telenovelas para forjar un nuevo sistema que refleje los presupuestos ontológicos que subyacen a las creaciones de nuestro tiempo. Las ficciones seriadas adquieren un aire documental porque desde nuestra sensibilidad, la ficción puede ser tan real como el mundo exterior (pp. 14-15). Y es que uno de los aspectos más importantes de las teleseries actuales es su relación con el mundo real. Desde la creciente importancia del terrorismo islámico –los atentados del 11-S fueron tematizados en varias telenovelas escasos meses después de que se produjeran– al incremento de la presencia de las nuevas tecnologías en nuestra vida, pasando por los nuevos problemas a los que se enfrenta la sociedad estadounidense y mundial debido a la multiculturalidad o los cambios en los modos de producción, las teleseries se han convertido no sólo en un espejo de nuestro entorno, sino también en un modelo que nos muestra hacia dónde se dirige la civilización occidental. Antes de que Barack Obama fuese elegido como el primer presidente afroamericano de los Estados Unidos, en *24* (Surnow y Cochran, crs., 2001-2010) el candidato David Palmer era objetivo de un ataque terrorista por parte de un grupo decidido a evitar que tal situación llegase a suceder. La ficción prefigura lo real y prepara al inconsciente colectivo para cambios inminentes (pp. 21-22), constituyéndose así en un elemento constructor de realidades y, por tanto, en una parte de la realidad.

Pero las series no sólo dialogan con el cine y con el mundo real. El aumento de los canales de difusión y la velocidad a la que se suceden las obras, unido al gusto postmoderno por los fenómenos intertextuales, han tenido como consecuencia que las series dialoguen unas con otras de forma constante, ya sea mediante la referencia directa –como se hace frecuentemente en *Los Simpson* (Groening, cr., 1989-)–, el remake –el caso de *V, los visitantes* (Peters y Johnson, crs., 2010-2011) es tratado en el último apartado del libro–, o mediante la simple conciencia de la existencia de un modelo anterior. Así Carrión detecta lo que llama un giro manierista en muchas de las series televisivas actuales con respecto a algunas obras anteriores con las que irremediamente establecen un juego de resonancias. El caso de *Spartacus: sangre y arena* (DeKnight, cr., 2010) y su inevitable comparación con *Roma* (Milius, Macdonald y Heller, crs., 2005-2007) puede servir de ejemplo. Lo que en una era erotismo, en la otra es pornografía. Lo que en la primera era violencia, en la segunda es recreación gore. *Spartacus* sabe de la existencia de *Roma* y remite inevitablemente a ella tomando los elementos que definían al modelo para hacer una reelaboración barroca de los

mismos. Y lo hace “porque es un producto manierista que se sabe deudor del clasicismo de su antecesor” (p. 38).

Este refinamiento y complicación de las formas y los temas tratados por las series audiovisuales lleva a Carrión a la conclusión de que las series han dejado de ser el producto de entretenimiento que eran en su origen para convertirse en objetos artísticos de un valor tan elevado como el de las obras literarias. El caso de *The Wire* (Simon, cr., 2002-2008) se convierte en el paradigma de este proceso. En la última temporada de la serie un periodista que acaba de ser despedido dice que se va a dedicar a escribir la Gran Novela Americana, lo que en un juego metaliterario no es más que la afirmación explícita de la intención última de la serie: convertirse en la Gran Novela Televisiva Americana. El retrato de la ciudad de Baltimore que nos ofrece *The Wire* se presenta así no como un caso particular que puede amenizar las tardes de los telespectadores, sino como una metáfora de la sociedad contemporánea, permitiéndonos “leer literariamente cualquier fenómeno urbano internacional” (p. 45).

La segunda parte del libro, de carácter más fragmentario, consiste en una serie de dieciocho ensayos breves supuestamente dedicados a otras tantas series distintas –*A dos metros bajo tierra* (Ball, cr., 2001-2005), *Breaking Bad* (Gilligan, cr., 2008-), *Mad Men* (Weiner, cr., 2007-), *Daños y perjuicios* (Kessler, Kessler y Zelman, crs., 2007-), *The Good Wife* (King y King, crs., 2009-)...–, pero cuya independencia consiste más en el hecho de que cada uno aborda un tema distinto, pues las referencias a otras series, películas, cómics o novelas son constantes en todos los apartados. De este modo la poética teleserial que expone Carrión en la primera parte se expande en la segunda mediante ejemplos, apuntes, ideas de cómo se pueden entender literariamente algunas series de televisión. El libro por tanto no se presenta como un estudio exhaustivo del panorama televisivo –tarea por otro lado seguramente inabarcable, dado el gran número de series que se estrenan cada año–. Ni siquiera como un análisis concienzudo de las dieciocho series que dan título a los ensayos de la segunda parte. Sino más bien como una caja de herramientas con las que el lector puede enfrentarse no sólo a las telenovelas de las que se habla en el libro, sino a cualquier serie actual. Una obra no termina hasta que el lector es capaz de asimilarla y ejercer una labor crítica sobre ella. *Teleshakespeare* nos ayuda a terminar, esto es, a criticar, las series de nuestro tiempo.