

International
Journal of
**Human
Sciences
Research**

**SERIES DE TELEVISIÓN:
LA TRANSPOSICIÓN
ENGLOBANTE**

Raúl Cuadros Contreras

Universidad Pedagógica Nacional

All content in this magazine is licensed under a Creative Commons Attribution License. Attribution-Non-Commercial-Non-Derivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0).



Resumen: El artículo presenta los resultados más generales del proyecto de investigación “Hacia una caracterización semiótica de la discursividad serial”. En este marco proponemos lo que consideramos los principales rasgos retóricos, enunciativos y temáticos de las series de televisión de circulación global; desde una perspectiva interdisciplinaria y crítica, que haga posible la problematización de las representaciones e imaginarios que estas difunden; así como para advertir indicios o síntomas relevantes de la sociedad contemporánea que dichos relatos manifiestan. En este marco comprendemos el fenómeno serial como un movimiento de transposición englobante. La transposición es un movimiento constante e imparable de nuestra cultura, que ha hecho de la lectura la operatoria más extendida como dispositivo técnico de época. Una operatoria constante de reconocimiento de relatos, de discursos sociales provenientes de épocas distantes y culturas diversas, así como de los múltiples ámbitos de producción de sentidos (lenguajes, géneros, estilos) que circulan en muy diversos soportes, y dan anclaje a las sensibilidades y a las ideologías de nuestro tiempo. En cuanto a las condiciones de producción y de circulación, caracterizamos a las series como una suerte de hiperdispositivos narrativos signados por la articulación de las técnicas y las capacidades productivas del cine y de la televisión, ubicadas en plataformas múltiples como la televisión por cable y otras más complejas como YouTube o Netflix (y en general el streaming), mediante la internet y en articulación con artefactos múltiples -televisor, computador, tableta, Smart phone, lo que las hace no sólo narrativas transmediáticas o crossmediáticas sino transsemióticas por definición. Todo esto hace que puedan ser nacionales, globales o nacional-globales y que circulen tanto en

espacios formales u oficiales o en todo tipo de páginas de manera no formal e incluso ilegal y que, al mismo tiempo, sean usadas y expandidas de manera creativa por el público.

Palabras clave: series, discursividad, transposición, semiótica, dispositivo.

INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la serialidad ha abierto una “nueva edad dorada” de la ficción televisiva. Las series de televisión han logrado capturar las pantallas del mundo actual y han despertado el interés académico de los investigadores en distintos campos del conocimiento, esto las convierte en objetos de estudio de gran interés e importancia.

Las series de televisión han proliferado gracias a su íntima relación con la transmedia (Cigüela & Martínez, 2014) o la crossmedia (Reviriego, 2011), puesto que, más que cualquier otro fenómeno audiovisual, han aprovechado las plataformas de nuestra época para expandirse y sedimentarse en la vida cotidiana de los espectadores.

Pero lo serial no es un producto de la televisión o de la web, viene de una tradición narrativa mucho más antigua (Garín, 2017) (García, 2014) (Cascajosa, 2004) (Mittell, 2015), porque la serialidad no es sólo la serie de televisión, sino la repetición y la secuencia, que caracterizó muchos otros productos culturales y artísticos (Carrión, 2014). Incluso hay quienes retrotraen el fenómeno serial a un amplio espectro de producciones estéticas relacionadas con toda la cultura moderna (Dall’Asta, 2012).

Por nuestra parte, nos proponemos caracterizar la discursividad de las series de televisión de circulación global,¹ mediante la identificación de sus principales rasgos retóricos, enunciativos y temáticos; desde una perspectiva interdisciplinaria y crítica,

1. Aquí nos remitimos a lo definido por Angenot (2010): (...) podemos llamar “discurso social” no a ese *todo* empírico, cacofónico y redundante, sino a los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo *decible* -lo narrable y opinable- y aseguran la división del trabajo discursivo. Se trata

que haga posible la problematización de las representaciones e imaginarios que estas difunden; así como para advertir indicios o síntomas relevantes de la sociedad contemporánea que dichos relatos manifiestan.

En este marco comprendemos el fenómeno serial como un movimiento de transposición englobante. La transposición es un movimiento constante e imparable de nuestra cultura (Steimberg, 1998), que ha hecho de la lectura la operatoria más extendida como dispositivo técnico de época. Una operatoria constante de reconocimiento de relatos, de discursos sociales provenientes de épocas distantes y culturas diversas, así como de los múltiples ámbitos de producción de sentidos (lenguajes, géneros, estilos) que circulan en muy diversos soportes, y dan anclaje a las sensibilidades y a las ideologías de nuestro tiempo.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Caracterizar la discursividad de las series de televisión de circulación global, mediante la identificación de sus principales rasgos retóricos, enunciativos y temáticos; desde una perspectiva interdisciplinaria y crítica, que haga posible la problematización de las representaciones e imaginarios que estas difunden; así como para advertir indicios o síntomas relevantes de la sociedad contemporánea que dichos relatos manifiestan.²

METODOLOGÍA

Acogemos la perspectiva sociosemiótica, basada epistemológicamente en el paradigma indicial (Ginzburg, 1999), según la cual es

preciso centrar la atención en la identificación de los detalles o indicios, a partir de los cuales es posible encontrar o hacer emerger regularidades que se corresponden con totalidades difíciles de aprehender. En palabras de Ginzburg:

Si las pretensiones de conocimiento sistemático aparecen cada vez más veleidosas, no por eso se debe abandonar la idea de totalidad. [...] Al contrario: la existencia de un nexo profundo, que explica los fenómenos superficiales, debe ser recalcada en el momento mismo en que se afirma que un conocimiento directo de ese nexo no resulta posible. Si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas – pruebas, indicios – que permiten descifrarla. (1999, p. 162).

De allí que el trabajo consista en reconocer, en el corpus de series, ciertos indicios que aparezcan en la superficie textual y que puedan remitir a ciertas operaciones de producción de sentido que revistan cierta regularidad (Verón, 2004) (Narvaja de Arnoux, 2006). Al principio se trata de formular hipótesis, a partir de los indicios, las cuales deben someterse a examen en un ejercicio de entrada y salida constante de corpus, hasta identificar posibles operaciones. Reconstruir dichas operaciones de producción de sentido -enunciativas, retóricas y temáticas- y describirlas constituye el centro de este trabajo, y es algo que se alcanza alternando el análisis en dos niveles: entre *la totalidad* -la reconstrucción e interpretación del sentido de la trama- y el análisis de los detalles, basado en la selección de fragmentos de la discursividad audiovisual (Calabresse, 1989) -análisis de los personajes y de las figuras, de la construcción de la diégesis o mundo espacio temporal-; y relacionarlos con los

entonces de hacer aparecer un sistema regulador global cuya naturaleza no se ofrece inmediatamente a la observación, reglas de producción y circulación, así como un cuadro de productos (pp.21-22).

2. Este es el objetivo del proyecto de investigación FBA 021-S- 19 del año 2019, modalidad de semilleros de investigación, Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

aspectos metadiscursivos de los géneros, los estilos y las tradiciones estéticas procedentes de la larga duración en los que se inscriben los relatos seriales; y de los elementos paratextuales, como los títulos, los epígrafes, etc. Es a partir de la selección, análisis y confrontación de estos dos niveles analíticos, que es posible encarar la construcción de reflexiones amplias y críticas poniendo en relación los hallazgos analíticos con los conceptos y los datos que el marco teórico proporciona, así como con los elementos contextuales, históricos, sociológicos y antropológicos a los que nos remiten dichas exploraciones.

RESULTADOS

En cuanto a **lo temático**, es difícil circunscribir las series a un ámbito muy específico, en principio lo más característico es una tendencia a explorar sin límites temas cada vez más inesperados. No obstante, se aprecia que las series saben tomarles el pulso a las grandes preocupaciones de la sociedad:

Si la "edad de oro" engendraba la decadencia del imperio americano, de manera que la salvaje América post-11S y sus nuevas fronteras morales se colaban literal o subliminalmente en toda teleficción (*Los Soprano, The Shield, The Wire, 24, Perdidos, Battlestar Galáctica*, etc.), ahora casi ninguna de las series más destacadas ha podido desentenderse de los efectos de la debacle financiera (Carrión, 2011 p. 14).

Lo que implica que las series se conectan con los asuntos de la agenda global, pero también que pueden, para tal efecto o por consideraciones estéticas o comerciales, convocar temas procedentes de la larga duración, bien apelando directamente a

la historia o a la historia de las tradiciones expresivas del cine, de la televisión, de los comics, de los videojuegos, etc.

En **lo enunciativo** algo muy característico es que los largos períodos de producción abren la posibilidad de una relación muy distinta con el público, que hace que el avance del relato adquiera formas muy características, como que no se agotan en su enunciado, pues avanzan verticalmente el despliegue del relato pero, sobre todo, avanzan horizontalmente abriéndose al espacio de la glosa desorbitada, el comentario y la crítica en múltiples espacios en la internet, lo que puede llegar a incidir en el proceso creativo de construcción de la trama (Reviriego, 2011).

A esto último se le ha dado mucha importancia, y con razón, no obstante también ha llevado a la difusión de una suerte de ideología, que, basándose en las innegables potencialidades interactivas y participativas del digitalismo asociado al consumo de series, asume que todo esto está conduciendo al establecimiento de una sociedad mucho más democrática y participativa, al mismo tiempo que exagera acriticamente el carácter de los fans -hasta idealizarlos- (Jenkins, 2006), lo mismo que sus alcances y su capacidad de incidencia sobre la producción de las series. Todo en el marco de una exaltación desmedida del papel del digitalismo en nuestra sociedad como de la postulación de una pretendida excepcionalidad de la serialidad actual, desligándola prácticamente de sus antecedentes históricos. Contra esta ideología se levanta Mónica Dall'Asta (2012), quien considera determinante vincular el estudio de la serialidad a una perspectiva crítica e histórica.³

3. Así, la autora insiste en la necesidad reconocer que en los primeros textos seriales, nacidos en la década del 40 del siglo XIX, con las novelas por entregas que circulaban en los diarios, encontramos ya estos rasgos participativos y de coautoría. También destaca que prácticas asociadas a la *fan fiction* tan elogiadas como las del *textual poaching* (o elaboración de tramas alternativas con base en los personajes y las diégesis de las series) han sido constantes a lo largo del siglo XX mucho antes de que las series de televisión despertaran la actual fiebre participativa y en ocasiones creativa de los fans.

Dall' Asta caracteriza estas potencialidades enunciativas de lo serial -la interactividad y la participación de los consumidores y hasta su coautoría-, siguiendo a Greimás, como los rasgos propios de un texto *factitivo*, por su capacidad de inducir en el consumidor un cierto tipo de comportamiento, de acuerdo con un determinado programa de uso:

(...) es importante reconocer que este "hacer hacer" del texto serial se lleva a cabo en una dimensión inmediatamente pragmática, y no simplemente cognitiva, es decir como movilización concreta, material, del cuerpo del lector/seguidor: adquirir la copia del diario en el cual sale publicada la novela en capítulos, volver al cine todas las semanas para conocer cómo se desarrolla la película serial, sintonizar regularmente el canal que transmite la serie televisiva, etc. Dicho de otro modo, el texto serial es fundamentalmente un mecanismo de modulación del consumo, un dispositivo que captura al seguidor, incitándolo a sincronizar los tiempos de su vida con los que el texto le propone desde afuera o, por lo menos induciéndolo a comprometerse a coleccionar los distintos fragmentos que lo componen. (Dall' Asta, 2012, pp. 80-81).

La autora se cuida de hacer todas las salvedades, en el sentido de no incurrir en la representación maniquea y pueril de los consumidores como entes pasivos, que simplemente siguen el programa instaurado por la serie, pero reconoce que es preciso pensar las series también como *máquinas productoras de sujetos*:

Sin embargo, reconocer que el seguidor/consumidor tiene la posibilidad de oponer un contraprograma de uso autónomo a las exigencias del texto, no debe ocultar que, después de todo, también el producto conlleva una precisa estrategia, la cual, por razones económicas y de *marketing*, tiende

necesariamente a vincular de la manera más rígida al sujeto. Por otra parte, ¿no es el éxito actual de la serialidad televisiva la demostración más evidencia de la eficacia de tal estrategia? (Dall' Asta, 2012, p. 83).

En cuanto a los **rasgos retóricos** de la discursividad serial lo más característico es: la complejidad, la diversidad y la hibridación genérica. La complejidad se forja mediante la acumulación: de personajes y de historias, de referentes, de planos, de momentos. La acumulación fue rompiendo el viejo formato de los episodios completos o casos por cada entrega, en lugar de eso la trama se va haciendo cada vez más densa y compleja, al punto que en un mismo episodio discurren fragmentos de múltiples microhistorias cuyo cierre se percibe lejano (sin que esa forma más tradicional haya desaparecido y menos dejado de producir innovaciones, piénsese en el caso de *Black Mirror*, por ejemplo). La complejidad también se advierte en el plano de la producción, como en los casos de capítulos monumentales, que son cada uno una gran historia, y que en algunas ocasiones superan los costos y las exigencias logísticas y técnicas de una película.⁴ La diversidad, que se manifiesta en los temas, los escenarios, las tradiciones genéricas, acoge también la pluralidad propia de lo transnacional, pues se hacen series en todo el mundo y, en cada país, éstas van adquiriendo acentos muy propios de su entorno.

La hibridación (Altman, 2000) (Carrión, 2011) es un rasgo que las industrias vienen incorporando a la producción cinematográfica hace mucho tiempo, como una táctica para atrapar a públicos diversos, esto es retomado en la producción serial, pero con un efecto expansivo poderoso, debido a que la larga duración posibilita el despliegue complejo de las formas genéricas que apenas se insinúan

4. Como en los capítulos de *Game of Thrones Battle of the Bastards*, el 9 de la sexta temporada, que tuvo un costo de 20 millones de dólares, contó con 600 personas del equipo de producción, 500 extras, 160 toneladas de concreto, 70 caballos, 25 dobles de acción y 4 equipos de cámara; o *the long night*, el 3 de la octava temporada, que costó 15 millones de dólares

en las películas. Esta condición hace que emerjan experimentaciones estéticas inéditas tales como la puesta en escena de mundos especio temporales -diégesis- muy diversos y tipos de seres o figuras muy disímiles que, en principio, era muy difícil encontrar en algún relato cinematográfico.

La larga duración y la expansión del relato, que es posible gracias a las muy peculiares condiciones de producción de las series, que superan con mucho las del cine, incide en los otros niveles analíticos, el temático y el enunciativo. Esta emparenta a las series más con la literatura que con el cine, pues es esa posibilidad expansiva de la narración la que hace que haya mayor profundidad en la construcción de los personajes, un despliegue más exigente y detallado de los aspectos que configuran la diégesis y hasta la posibilidad de dar más y mejor elaborados giros a la trama, pero, sobre todo, la que habilita que establezcamos, como espectadores, relaciones largas, estrechas y a veces complicadas con los personajes y con la historia.

DISCUSIÓN

LAS SERIES COMO HIPERDISPOSITIVOS

En cuanto a la dimensión técnica o a la materialidad del sentido (y en relación directa con lo expuesto sobre la circulación), una pista teórica clave para la caracterización de las series es la noción de *dispositivo* (Traversa, 2001). Se trata de destacar que siempre que se alude a sentidos y a las materialidades en las que estos se asientan, nos encontramos ante el ejercicio de determinadas técnicas — técnicas y técnicas sociales— que hacen esto posible. Pero también se trata de reconocer la particular manera de articular dichas técnicas. Según esto no es suficiente con identificar *técnicas y medios*, pues ello no permite hacer mayores distinciones, en cambio, el espacio

que se nos revela y que denominamos dispositivo, es un espacio que se sitúa entre estos dos y es el que deja ver distintos desplazamientos enunciativos —distintas maneras de gestionar las relaciones entre producción y reconocimiento y que implican distintas relaciones temporales y espaciales—, los cuales tienen lugar en la determinada conjugación de técnicas y *técnicas sociales* que le ofrecen su particularidad al fenómeno estudiado.

Así, una cosa es considerar lo audiovisual en general, y aun lo cinematográfico en particular, y otra muy distinta es estudiar el cine entendido en su condición de producto y mercancía que circula dentro de un circuito comercial masivo y que impone específicas condiciones de recepción perceptuales, ergonómicas y culturales (el hecho de que se lo vea en salas de un circuito comercial, que se asista a una recepción que exige determinada postura corporal y que tiene lugar en un emplazamiento espacial gobernado por la oscuridad etc.). Asimismo, otra cosa es considerar la mera técnica cinematográfica o verla articulada con otras técnicas y otras atribuciones sociales, como pueden ser los múltiples usos sociales, familiares, institucionales o científicos de esta misma dimensión técnica. Traversa también habla de hiperdispositivos:

Aquellos que articulan de manera singular técnicas o medios (o variantes de algunos de ellos): televisión y pantalla gigante, televisión o radio y teléfono ‘al aire’, en toma directa. O los que incluyen segmentos *conversacionales*, que reintroducen segmentariamente una plenitud ‘subjética’ de reglas de un grado de labilidad mayor a las propias de los cursos parcialmente determinados del deporte o de ciertas emisiones donde se ventilan, en estudio, conflictos personales (Traversa, 2001, p. 243).

En ese sentido, las series serían una

suerte de hiperdispositivos narrativos caracterizados por la articulación de las técnicas y las capacidades productivas del cine y de la televisión ubicadas en plataformas múltiples como la televisión por cable y otras más complejas como YouTube o Netflix (y en general el streaming), mediante la internet y en articulación con artefactos múltiples -televisor, computador, tableta, Smart phone, lo que las hace no sólo narrativas transmediáticas o crossmediáticas sino transsemióticas por definición. Todo esto hace que puedan ser nacionales, globales o nacional-globales y que circulen tanto en espacios formales u oficiales o en todo tipo de páginas de manera no formal e incluso ilegal y que, al mismo tiempo, sean usadas de manera interactiva. Bien al servicio y bajo disposición de los productores o distribuidores, bien como un ejercicio libre ejecutado y dispuesto por los usuarios o consumidores. Lugar de ejercicio del comentario erudito, de la publicitación de detalles o anticipaciones, de realización de hipótesis analíticas, pronósticos, o de disputa interpretativa y crítica.

LA TRANSPOSICIÓN ENGLOBANTE

Después de lo dicho todavía es preciso destacar quizá el rasgo más dominante de todos los estudiados y que, además, se sirve de todos los anteriores: las series se caracterizan por engullirlo todo. Si al cine le correspondió por mucho tiempo la tarea de apropiarse los mitos, la literatura universal, el teatro y trasponerlos a sus mundos de luces y decorados, hoy las series recorren ese camino aceleradamente, engullendo todos los relatos producidos en la más amplia diversidad de lugares sociales y técnicos. Las series transponen a su hiperdispositivo y someten a su lectura de época los relatos y los géneros de todo el mundo. No sólo gran cantidad de películas y de novelas, incluso de

novelas que luego fueron películas ahora son series, si no que gran parte de relatos gráficos como los comics y también los videojuegos están siendo transpuestos al hiperdispositivo serial.

En ese sentido, tiene razón Mónica Dall'Asta (2012) cuando insiste en la relación entre serialidad e historia:

Si el devenir histórico no es más que este movimiento serial ("rítmico" diría Benjamin) que fagocita incesantemente el pasado para devolver su contenido material bajo una forma diferente (que entonces puede considerarse única y nueva sólo en la medida en que recicla y reelabora materiales y formas preexistentes), el estudio de las prácticas seriales -cuya principal característica es la de aprovechar el tiempo para fines productivos, con el objeto de producir diferencia (y un valor siempre nuevo) a través de la repetición- lleva todas las de ganar recurriendo a un enfoque historiográfico y, desde esta perspectiva, podría hasta resultar útil para adquirir una mejor comprensión de la historia (p. 73).

En otro sentido, las plataformas de streaming están realizando un doble movimiento transpositivo de incalculables repercusiones históricas: por un lado, alojan series y telenovelas procedentes de distintos países y épocas y las ofrecen junto con el resto de su repertorio, incorporándolas así a su ámbito de circulación y consumo; por otro, están produciendo series de origen muy diverso, animes japoneses, series europeas, latinoamericanas, chinas, israelíes, saudíes y coreanas, y también están coproduciendo series animadas con estudios estadounidenses y japoneses, etc. De esta manera, no sólo la estructura narrativa de las series sino su soporte más importante, las plataformas de streaming, es decir todo el hiperdispositivo, están imponiéndose como lugar privilegiado y hasta obligado de circulación de relatos y forjando poderosos monopolios, de allí que

hablemos de transposición englobante.⁵

Asumimos la noción de *transposición* acuñada por Steimberg (1980) y por Traversa (1986), que entienden la transposición como el cambio o pasaje de un soporte a otro, y que implica pensar tanto las equivalencias como las diferencias que acontecen por efecto del pasaje. “Hay transposición cuando un género o un producto textual particular cambian de soporte o de lenguaje (Steimberg, 1998)” (Cuadros, 2018).

Desde el inicio los autores, en especial Steimberg, es muy claro al señalar que, más que el estudio de pasajes específicos de una obra de un soporte a otro, de lo que se trata, ante todo, es del estudio de la mudanza -de lenguaje o de soporte- de los géneros y los estilos. Si bien, se incluye también dentro del amplio fenómeno transpositivo, los casos en los que las obras cambian de género. En este marco se concede gran importancia a la entrada genérica en el estudio de las transposiciones.

El enfoque propuesto por Steimberg posibilita pensar los productos textuales dentro de las cambiantes dinámicas de la cultura (dejando ver cómo la cultura se ve a sí misma en distintos momentos de la historia), y evidenciando la relación constante y conflictiva —pero también llena de complicidades— entre circulación discursiva, vida social y cambios técnicos. Dentro de esta perspectiva resulta indispensable la consideración de los géneros discursivos, como ya se ha indicado.

Una idea central de este enfoque, que constituye una de las claves teóricas y, a nuestro entender, su más importante clave metodológica, es la de que, para definir o caracterizar géneros y estilos, casi todas las corrientes y teorías coinciden en

destacar sus rasgos *retóricos, enunciativos y temáticos*, que no constituyen un sistema de clasificaciones mutuamente excluyentes, sino que a veces se confunden o coinciden de hecho. El reconocimiento de estos rasgos permite estudiar, de manera más precisa, géneros y textos, y el pasaje de estos a los medios masivos.

Para encarar el trabajo desde el emplazamiento de género, conviene aprovechar el enfoque de Bajtín (2005), con el que el trabajo de Steimberg dialoga de cerca, en especial con la idea de que el género puede estudiarse en relación con los *momentos sociales de su emisión*, dado que los *tipos relativamente estables* de sus enunciados se instalan en determinadas *esferas de la praxis social*. Se asume así el carácter de *institución relativamente estable* del género, y las formulaciones bajtinianas referidas al efecto de previsibilidad y a esas articulaciones históricas propias de los géneros, de *horizontes de expectativas* que operan como *correos de transmisión* entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua (Cuadros, 2018, p. 40).

Retomamos esta apuesta conceptual para comprender el movimiento englobante de pasaje de relatos y géneros, de la más heterogénea procedencia, al dispositivo de las series. En efecto, como advierte Steimberg: “Vivimos en una cultura de transposiciones” (1998, p. 16). La transposición es un movimiento constante e imparable de nuestra cultura, que ha hecho de la lectura la operatoria más englobante como dispositivo técnico de época. Una operatoria constante de reconocimiento de relatos, de discursos sociales provenientes de épocas distantes y diversas, así como de los múltiples ámbitos de producción de sentidos que discurren en

5. Algunos fenómenos destacables en este proceso, que apenas empieza, son: el carácter transnacional y transcultural de la producción y el consumo, que ha hecho que, por ejemplo, productos nacionales como *Betty la fea*, que si bien tuvo gran impacto internacional como telenovela -porque fue transpuesta a las realidades de otros países- sea ahora un producto de circulación mundial gracias a su alojamiento en Netflix; Netflix está produciendo series filmadas e inspiradas en realidades nacionales y regionales para incrementar el consumo en esos países y regiones, al tiempo que mundializa las representaciones sobre las realidades sociales y culturales de estos al poner esas series a circular en todo el mundo; Netflix está generalizando la producción de un género que había surgido hace mucho tiempo, las docuseries, pero que ahora es una estrella fulgurante en el universo serial.

muy diversos soportes, y de su anclaje en las sensibilidades y en las ideologías de nuestro tiempo.

Si la lectura es por definición un fenómeno de reconocimiento, de recepción, y la transposición – que ha hecho de la lectura un dispositivo técnico de época– es, por antonomasia, un fenómeno de circulación, es preciso no olvidar, como señalamos en otro lugar, que, en rigor, toda transposición implica que el reconocimiento de las distintas *condiciones de producción* de los dos textos comprometidos en la operación transcódica (texto- fuente y texto-destino), dentro de las que se encuentran siempre otros discursos, y en el caso del *texto destino* el texto fuente sería una parte, pero sólo una parte, aunque muy significativa de esas condiciones de producción (Cuadros, 2018), pues: “Tanto entre las condiciones de producción como entre las de reconocimiento de un discurso, hay *otros* discursos. En realidad, puede decirse que todo discurso producido constituye un fenómeno de reconocimiento de los discursos que forman parte de sus condiciones de producción.” (Verón, 2004:54).

Las series de televisión practican una operatoria desmesurada de recepción, de reconocimiento de múltiples discursos y géneros y para comprender mejor su impacto social, sus aciertos y fracasos, es preciso atender a esa doble entrada que Barbero heredó de Williams, al indicar que es preciso estudiar los géneros en relación con lo cultural, pero no sólo como productos culturales, sino como matrices y prácticas de conocimiento y comportamiento. Es decir, que es preciso estudiarlos -a la vez- desde las lógicas comerciales de su producción y las lógicas culturales de su consumo. Es por eso que concede tanta importancia a eso que denomina como lo residual (Williams, 1977), a la memoria:

Pues hablar de matrices no es evocar lo arcaico, es hacer explícito lo que carga el hoy, para indagar no lo que sobrevive del tiempo aquel en el que los relatos o los gestos populares eran auténticos sino lo que hace que ciertas matrices narrativas o escenográficas sigan vivas, esto es, conectando secretamente con la vida, los miedos y las esperanzas de la gente. (Barbero, 1992).

De allí que, en la investigación de las series y su discursividad, más allá de esa tendencia a la *identificación primaria* de los autores con estos productos, de naturaleza casi adictiva, y más allá del engolosinamiento con el dispositivo, sea preciso buscar, tanto la continuidad de dichas matrices culturales, la continuidad de géneros y estilos, con sus inevitables y muchas veces insospechadas transformaciones, como la emergencia de nuevos géneros y estilos, concediendo gran importancia a la operatoria de la hibridación genérica, como manifestaciones o síntomas de las transformaciones de la sociedad y la cultura.

CONCLUSIONES

En cuanto a las tendencias de la operatoria transpositiva en sí, podemos advertir 4 caminos recurrentes en ese pasaje de textos y géneros al hiperdispositivo de las series de televisión. Unas se centran en explotar las posibilidades técnicas y las inmejorables condiciones de circulación del dispositivo, sin intentar ninguna lectura propia, ninguna desviación, así fuera a partir de un intento de reivindicación del texto fuente, se trata de gozar de las ventajas del nuevo dispositivo, asegurando la continuidad del vínculo con un público que se presume cautivo. Piénsese en casos como los de *Ash vs Evil Dead* (Raimi, Raimi Spezialy ,31 de octubre de 2015 a 29 de abril de 2018), en donde lo único que se busca es ampliar las posibilidades de disfrute de los fans en su relación de culto con las películas,

aprovechando la condición expansiva del relato propia de las series.

Otras, por su parte, se centran en acentuar lo temático, buscando confirmar los rasgos verosimilizadores del texto-fuente, luchando por conservar la “fidelidad” del relato original, o lo que Steimberg denomina Transposición-recepción. Lo que no impide que haya variaciones, tanto por los efectos que la materialidad del dispositivo impone -que incluyen las tradiciones estéticas propias de la producción serial- como por los imponderables de la lectura de época.

Muchas mantienen una relación de cercanía con el relato original, pero conservando para sí toda la libertad para explorar otras posibles interpretaciones. En estos casos, no sólo se reinterpretan lugares de la historia o se transforman personajes, sino que se indaga ante todo en las nuevas maneras de construir el vínculo enunciativo, lo que abre lugar a desviaciones e incluso a rupturas que acentúan la lectura de época, con respecto al texto-fuente y en ocasiones incluso con respecto al género. Lo advertimos en series como “Titans” (Berlanti, Johns, Goldsman, Primera emisión 12 de octubre de 2018), en la que, al menos en la primera temporada, se dialoga de cerca con los comics, pero se introduce una atmósfera oscura que cubre también el carácter de los personajes. Así, encontramos a un Robin que no elude producir dolor a los villanos y que, incluso, rompe claramente con la ideología pacifista de Batman.

Mientras que algunas exploran con suficiencia las posibilidades que se abren al trastocar la estructura retórica, tanto de los textos como de los géneros, es lo que Steimberg denomina Transposición-emisión, que releva a la transposición-recepción. En esta lo temático tiende a abandonarse, así como el mismo relato: “conservando apenas un repertorio de motivos y/o esquemas narrativos

parodiados, que ponen en primer plano lo retórico y su lectura de época” (Cuadros, 2018, p. 43). Un caso muy significativo es el de *Drácula* (Gatiss, Moffat, 2020), la miniserie de BBC y Netflix, en la que, si bien se retoma el relato original se lo transforma, a la vez que se enfatiza una lectura de época que revisa no sólo el relato sino toda la tradición del género de vampiros, tanto porque se reinterpreta el temor de Drácula a los crucifijos, en una nueva clave existencialista, como porque se contrasta esa visión existencialista con una visión posmoderna, propia de la era del vacío. Y porque, al mismo tiempo, el tópico de la sangre y de la vampirización de los otros, es reformulado en clave de las enfermedades infectocontagiosas como el SIDA.

Otro caso ya clásico es el de *Los Soprano*, porque transforma y enriquece la tradición del cine de mafiosos, curiosamente también con una lectura de época existencial y por la cercanía humana de su personaje principal. Algo semejante y mucho más arriesgado es lo que ocurre con *Breaking Bad*, que le da un vuelco extraordinario a esa tradición, enfocándose en productos más contemporáneos, las metanfetaminas, centrándose en un personaje étnicamente anglosajón -si bien explorando la ambigüedad de la frontera con México- y, ante todo, por la corrosiva lectura social del drama de su protagonista, un talentoso profesor de química fracasado y enfermo.

Si bien Steimberg llegó a considerar en su momento que esta última era una tendencia que se imponía y que parecía ir acorde con el signo de los tiempos, advertimos que esta no es precisamente la tendencia dominante en este momento en el ámbito de la producción y la circulación serial. Esto tendría que ver, tanto con el peso de la explotación de las posibilidades del dispositivo técnico como con la búsqueda de tranquilidad comercial que, si bien explora alternativas e introduce

importantes variaciones por la lectura de época, no se atreve predominantemente a las grandes rupturas estéticas. Sin embargo, todo esto puede resultar más complejo pues, en cierto sentido, a las series les ocurre algo muy semejante a eso que Ranciere (2005) describe del cine como arte, cuando afirma que ha tenido una modernidad tranquila, porque ha sabido hacer convivir muy bien la exploración estética con el hecho de ser un negocio y una industria de entretenimiento. Así, en el amplio y expansivo mundo de la producción serial, conviven los productos más vanguardistas con los más trillados y convencionales.

Todavía falta tiempo para ver las implicaciones más profundas de este fenómeno económico, cultural y técnico. Entre tanto, para terminar, conviene destacar en sus trazos más gruesos, la otra cara, la otra matriz propuesta por Barbero, el lado comercial. Tomemos un ejemplo para empezar: la dura competencia en el mundo de los comics entre Marvel y DC se trasladó después al cine y a todo el mundo del entretenimiento, cuando Disney compró Marvel y empezó a competir duramente con Sony por los derechos de personajes emblemáticos del mundo de los

comics, como Spiderman, y se agudizó aún más cuando el conglomerado Time-Warner anunció la reconversión de su antigua adquisición DC Comics en la poderosa y multimediática DC Entertainment.

Esta dinámica de competencia entre grandes conglomerados o monopolios se vive ahora intensamente entre las plataformas de streaming, a Netflix, la más poderosa con más de 203,7 millones de suscriptores en todo el mundo, se suman la también poderosa y exclusiva HBO GO, y otras como Hulu, Disney+, Apple TV+, Amazon Prime Video. Lo que advertimos es un proceso de concentración de capitales que, a su vez, concentra la producción, la circulación y el consumo de los productos culturales. Por sus capacidades técnicas y gracias al contexto de la globalización, este proceso de concentración es muy superior al que representó en su momento Hollywood, y seguro tendrá enormes repercusiones culturales, estéticas ideológicas, empezando por esa colonización, no sólo de nuestras vidas y nuestro tiempo de ocio, sino también por esa creciente colonización de la producción estética de los países y sus tradiciones expresivas.

REFERENCIAS

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Angenot, M. (2010). El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Buenos Aires, Silo XXI.
- Arnoux, E. (2006). Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Bajtín, M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calabrese, O. (1989). *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*, Madrid, Errata naturae.
- Cascajosa, C. C. (2004). *El espejo deformado: procesos de hipertextualidad en la ficción audiovisual norteamericana*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Cigüela, S. J., & Martínez, J. L. (2014). El imaginario social de la democracia en black Mirror. *Revista Latina de Sociología* nº 4, 90-109.
- Cuadros, R. (2018). Ensayos de semiótica y estética aplicada. La producción social del sentido de los otros. Bogotá, Instituto Nacional de Investigación e Innovación Social.

Dall`Asta, M. (2012). Para una teoría de la serialidad. En Revista Kilómetro 11 No 10, Buenos Aires.

García, A. N. (2014). El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión. *La figura del padre nella serialità televisiva*, Fuster, Enrique.

Garín, M. (2017). Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L'Atalante* 24, 27-41.

Ginzburg, C. (1999). *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*. Barcelona: Paidós.

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where OLD and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Martín-Barrero, J. M. (1992). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer mundo.

Mazzioti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Colombia Grupo Editorial Norma.

Mittel, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. [EPub], New York and London: New York University Press.

RANCIÈRE, Jaques (2005). El destino del cine como arte. Disponible para consulta: <https://intermediodvd.wordpress.com/2012/01/09/el-destino-del-cine-como-arte-entrevista-a-jacques-rancieresobre-la-publicacion-de-malestar-en-la-estetica/> (recuperado, febrero 3 de 2016).

Reviriego, C. (2011). Amplitud de miras: nuevas vidas para las series norteamericanas. En: revista Cahiers du cinema España No. 47 Julio-agosto. Caimán Ediciones, Madrid.

Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Autel.

Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. En: *Revista Signo y Señal, Revista del Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA*. No. 12. Pp. Xx.

Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. London and New York: Oxford University Press.

SERIEGRAFÍA

Ash vs Evil dead (Creadores: Ivan Raimi, Sam Raimi y Tom Spezialy; Primera emisión: 31 de octubre de 2015, Última emisión: 29 de abril de 2018).

Betty la fea (Creador: Fernando Gaitán; Primera emisión: 25 de octubre de 1999, Última emisión: 8 de mayo de 2001)

Black Mirror (Creador: Charlie Brooker; Primera emisión: 4 de diciembre de 2011).

Breaking Bad (Creador: Vince Gilligan; Primera emisión: 20 de enero de 2008, última emisión: 29 de septiembre de 2013)

Drácula (Creadores: Mark Gatiss y Steven Moffat; Primera emisión: 1 de enero de 2020, Última emisión: 3 de enero de 2020) basada en *Drácula (1897)* de Bram Stoker.

Game of Thrones (Creadores: David Benioff y DB Weiss; Primera emisión: 17 de abril de 2011, Última emisión: 19 de mayo de 2019).

The Sopranos (Creador: David Chase; Primera emisión: 10 de enero de 1999, Última emisión: 10 de junio de 2007).

Titans (Creador: Akiva Goldsman, Geoff Johns y Greg Berlanti; Primera emisión: 12 de octubre de 2018).