

Reivindicar el detalle: sutilezas y catálisis barthesianas en la ficción televisiva

Shaila García-Catalán¹
Teresa Sorolla-Romero²
Marta Martín-Núñez³

Recibido: 05/09/2018
Aprobado por pares: 19/10/2018

Enviado a pares: 21/09/2018
Aceptado: 26/10/2018

DOI: 10.5294/pacla.2019.22.3.3

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

García-Catalán, S., Sorolla-Romero, T. y Martín-Núñez, M. (2019). Reivindicar el detalle: sutilezas y catálisis barthesianas en la ficción televisiva. *Palabra Clave*, 22(3), e2233.
DOI: <http://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.3>

Resumen

Este artículo rastrea la importancia de las catálisis, tal y como las formula Roland Barthes, para asignar valor a los detalles en la descripción en las narrativas. Partimos de su hipótesis según la cual lo aparentemente insignificante del relato es lo que produce el efecto de realidad y proponemos pensar las series televisivas contemporáneas desde lo aparentemente inútil en el relato. Para ello, analizamos desde una perspectiva semiótica cuatro casos de estudio paradigmáticos que se han distanciado de los mecanismos convencionales de enganche y espectáculo y han apostado formalmente por la sutileza y la atención al detalle: la dialogada *En terapia*, la hiperestilizada *Mad Men*, la irreverente *Breaking Bad* y la siniestra *True Detective*. Los análisis revelarán cómo en las catálisis de estas ficciones televisivas se pone

1 orcid.org/0000-0003-2508-9091. Universitat Jaume I, España. scatalan@uji.es

2 orcid.org/0000-0003-2768-4169. Universitat Jaume I, España. tsorolla@uji.es

3 orcid.org/0000-0002-9473-1183. Universitat Jaume I, España. mnunez@uji.es

en juego lo que es difícil de explicar incluso dotando de verosimilitud a lo fortuito, intrascendente e incluso inexplicable.

Palabras clave (Fuente: tesaurus de la Unesco)

Roland Barthes; televisión; series de televisión; estudios de televisión; producción televisiva; *Mad Men*; *Breaking Bad*; *True Detective*.

Reclaiming Detail: Barthesian Subtleties and Catalysis in TV Fiction

Abstract

This article verifies the importance of catalysts, as formulated by Roland Barthes, to put a value on details in narrative description. We start from his hypothesis that the seemingly insignificant in a narrative is what produces the effect of reality and propose to analyze contemporary television series from what is apparently useless in the story. For this, we explored, from a semiotic perspective, four paradigmatic study cases that have distanced themselves from conventional engagement and show mechanisms and have formally bet on subtlety and attention to detail—the dialogued *In Treatment*, the hyper-stylish *Mad Men*, the irreverent *Breaking Bad*, and the sinister *True Detective*. Analyses revealed how the catalysts in these TV fictions bring into play what is difficult to explain, giving credibility to the fortuitous, inconsequential, and even inexplicable.

Keywords (Source: Unesco Thesaurus)

Roland Barthes; television; television series; television studies; television production; *Mad Men*; *Braking Bad*; *True Detective*.

Reivindicar o detalhe: sutilezas e catálise barthesianas na ficção televisiva

Resumo

Este artigo investiga a importância da catálise, formulada por Roland Barthes, para dar valor aos detalhes na descrição nas narrativas. Partimos da hipótese segundo a qual o aparentemente insignificante do relato é o que produz o efeito de realidade e propomos pensar as séries de televisão contemporâneas a partir do aparentemente inútil no relato. Para isso, analisamos, de uma perspectiva semiótica, quatro casos de estudo paradigmáticos que se afastaram dos mecanismos convencionais de gancho e espetáculo, e apostaram formalmente pela sutileza e pela atenção no detalhe: a dialogada *En terapia*, a hiperestilizada *Mad Men*, a irreverente *Breaking Bad* e a assustadora *True Detective*. As análises revelarão como, nas catálises dessas ficções de televisão, estão em jogo o que é difícil de explicar inclusive dotando de verossimilitude acidental, intranscendente e inexplicável.

Palavras-chave (Fonte: tesouro da Unesco)

Roland Barthes; televisão; série de televisão; estúdios de televisão; *Mad Men*; *Breaking Bad*; *True Detective*.

La cultura occidental, en una de sus corrientes mayores, de ninguna manera ha despojado de sentido a la descripción sino que le ha asignado una finalidad [...]. Esta corriente es la retórica y esta finalidad es la de lo "bello".

Roland Barthes

A modo de introducción: núcleos y catálisis

Encuadrar una pistola o unos labios en plano detalle en el cine clásico los aísla para implicarlos como objetos útiles en el devenir de la acción. Esto es lo que nos ha enseñado el modo de representación institucional (MRI), cuya voluntad anticipatoria y esquema predictivo nos orientan, por convención, sobre qué esperar. Ahora bien, las narraciones —precisamente para que la potencia de los códigos no las engullan y las conviertan en discursos reglados y yermos— requieren objetos inútiles y zonas silenciosas de significación que liberen el discurso de la obligación del sentido y ensanchen la interpretación al campo de la metáfora. El manierismo cinematográfico revela la densidad significante y la carga simbólica de sus objetos.

En 1968, Roland Barthes escribe *El efecto de realidad*. En él revisa los límites que encuentran las funciones que señalaron los formalistas rusos en el análisis de los cuentos tradicionales en narrativas que, por vocación realista, hunden su relato en los detalles. Barthes se sirve, entre otros, de *Un cuento sencillo*, de Gustave Flaubert, para señalar el problema. Al describir la casa de *madame* Aubin, la narración se detiene en el barómetro que hay sobre un viejo piano. Ese barómetro no tiene ninguna función en el relato y, sin embargo, es el responsable de su verosimilitud. Es el objeto sin significación el que transporta el efecto de realidad. De este modo, la verosimilitud del mundo que la ficción construye no se sostiene solo en la relación entre las causas y los efectos, sino, fundamentalmente, en lo aparentemente inútil para la acción, lo que denomina las catálisis (Barthes, 1968).

Y es a eso a lo que atendemos aquí para pensar las series contemporáneas. Nos ocupamos de las que se han distanciado de los mecanismos convencionales de enganche y espectáculo en una apuesta decidida por la sutileza formal y la atención al detalle. Estas series demandan un espec-

tador paciente que pueda hacer esperar su sed de ver para dejarse seducir por lo minucioso de la forma, por la imaginación que emerge de la palabra o el desciframiento de una retórica de lo enigmático. Para ello, rastreamos la importancia de las catálisis sirviéndonos del valor que Barthes asigna a los detalles en la descripción. Nos tomamos en serio su hipótesis según la cual lo aparentemente insignificante del relato es el que produce el efecto de realidad. A partir de ahí, nos preguntamos por el valor de los detalles en un universo con historias cada vez más delirantes y espectadores que, con servicios como Netflix, pueden intensificar los visionados y, por tanto, forzar la familiaridad de los textos.

Dos años antes de *El efecto de realidad*, Barthes hizo una importante distinción en *El análisis estructural de los relatos* (1966). Urdir un relato implica pensar la distribución entre núcleos y catálisis. Los núcleos son las acciones irreversibles en el relato. Para el espectador, los núcleos son, en general, los besos, las muertes, los accidentes, las revelaciones, es decir, todo aquello que marca un antes y un después para la historia y que en el guion sirve en especial a los puntos de giro. Los núcleos son los sucesos, lo que anuncia el *cliffhanger* y la materia prima del *spoiler*. Son, pues, “conjuntos finitos de términos poco numerosos, regidos por una lógica, son a la vez necesarios y suficientes; una vez dada esta armazón, las otras unidades vienen a rellenarlo” (Barthes, 1977, p. 79).

A las catálisis les queda, pues, dispuestas a la sombra de los acontecimientos, la función incómoda del relleno. O, pensado de otro modo, se encargan de seducir velando la falta de significación en el relato. Nos indica Barthes:

Estas funciones pueden ser a primera vista muy insignificantes; lo que las constituye no es el espectáculo [...] es, si se puede decir, el riesgo del relato, [...] las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos “lujos” no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis [...] siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da nuevo impulso al discurso, resume, anticipa a veces incluso despista. (1977, pp. 77-78)

Las catálisis hacen el semblante de lo desapercibido pero mantienen el contacto con el lector. Fundan el territorio de lo discreto, allí don-

de el relato se abona y se prepara para los núcleos. Permiten el tiempo de la descripción y el trabajo de lo minucioso. Los detalles son los que avivan un relato para que no se agote. El núcleo, en términos informativos, sería lo noticioso; el detalle lo que hace del periodista un honesto narrador. Las catálisis son lo que, en realidad, construye al personaje, lo que silenciosamente hace latir el texto.

Metodología

En este artículo, proponemos observar cómo en la televisión dramática norteamericana se manifiesta, precisamente, una forma de densidad discursiva que tiene un significativo uso de las catálisis como rasgo clave (y en ello reside nuestro criterio de selección del corpus de análisis), contrapuntístico respecto de otra complejidad narrativa que juega a la multiplicación de líneas temporales y realidades paralelas. Anclaremos nuestro trabajo en la metodología de análisis textual de raíz semiótica, atendiendo a cómo desde la materialidad fílmica se regula el saber del relato y se promueve una significación refractaria, discreta, urdida por el *meganarrador*,

instancia enunciativa situada a un nivel superior que, según los teóricos, sería el equivalente cinematográfico del narrador literario. A ella se refiere Laffay cuando habla de su “gran imaginador”, y la encontramos, con distintos nombres, tras la pluma de diversos teóricos del cine, preocupados por los problemas del relato fílmico, que imputan la responsabilidad de tal o cual relato cinematográfico al “narrador invisible” (Ropars-Wuilleumier, 1972), al “enunciador” (Casetti, 1983, y Gardies, 1988), al “narrador implícito” (Jost, 1988), o al “megannarrador” (Gaudreault, 1988). (Gaudreault & Jost, 1995, p. 34)

Haremos uso también del concepto de *focalización* (Genette, 1989) para referirnos a las relaciones entre el saber del *meganarrador*, los personajes y el espectador. Así, argumentaremos desde el análisis de corte semiótico cuatro casos de estudio paradigmáticos en el uso de las narrativas catalíticas. Analizamos la dialogada *In Treatment* (García et al., 2008), la hiperestilizada *Mad Men* (Weiner et al., 2007), la irreverente *Breaking Bad* (Gilligan et al., 2008) y la siniestra *True Detective* (Pizzolatto & Joji Fukunaga, 2014). Como señala Yin (1994), el caso de estudio permite ampliar y generalizar teorías (generalización analítica) y no enumerar frecuencias

(generalización estadística), que aquí desplegaremos para entender cómo funcionan los relatos catalíticos en el audiovisual serial contemporáneo.

Narrativas *hipernucleares*: los saltos

En los relatos catódicos complejos, la experimentación con la distribución de los núcleos y las catálisis se ha radicalizado o, por lo menos, se ha problematizado. Las series adoptan una lógica lúdica que intenta atrapar al espectador a través de saltos temporales y universos paralelos,⁴ coincidencias del destino⁵ y protagonistas que deben salvar el mundo aunque estén al borde de la locura.⁶

Desarrollando la diferenciación barthesiana entre núcleos y catálisis, Palao propone el término de *hipernúcleo* para denominar el “punto espacio-temporal en el que coinciden todas las líneas argumentales de un film hipernarrativo” (2013, p. 21), entendiendo como *hipernarrativo* un espacio o secuencia cinematográficos en los que “entran en contacto dos o más tramas heterogéneas entre sí” (p. 22). Hipernúcleos paradigmáticos son el accidente aéreo de *Perdidos* o el desvanecimiento generalizado en *FlashForward*, ambos puntos de catástrofe que vinculan distintas líneas narrativas. De algún modo, y en especial cuando se trata de narrativas cuya representación temporal se desvía del orden en que transcurre el tiempo diegético para volverse *no lineal*, el hipernúcleo parece prometer una coherencia desde la organización del propio relato,⁷ pues hacia él discurren las diferentes tramas fracturadas. Sin embargo, en las series mencionadas, ese hipernúcleo suele tener un efecto delirante sobre el relato. Es una suerte de un núcleo enganchado, destinado a la repetición, que hace volver a la narración sobre él, porque supone un trauma que enrarece el principio de realidad complejizando hasta el delirio su lógica causal. Esta lógica espectacular se sirve de

4 *Lost* (Abrams et al., 2004), *Flashforward* (Gomez et al., 2009), *Alcatraz* (Abrams et al., 2012), *Fringe* (Abrams et al., 2008) y *Wayward Pines* (Hodge et al., 2015).

5 *Heroes* (Kring, 2006) o *Sense8* (Wachowski, Wachowski & Straczynski, 2015).

6 *Homeland* (Gordon et al., 2011).

7 Un ilustrativo ejemplo de ello lo constituye la *trilogía de la muerte* de Alejandro González Iñárritu, compuesta por *Amores perros* (2001), *21 Grams* (2003) y *Babel* (2007), en la cual sendos accidentes de tráfico adquieren sentido según se desarrollan las diferentes tramas de los personajes que, literalmente, colisionan en ellos.

un semblante de juego o desafío para el espectador que en cada episodio se adentra en un viaje convulso. Mittell, a propósito de este gesto hacia la complicación narrativa de la televisión contemporánea que aprehende los rasgos basilares de los *mind-game films* (Elsaesser, 2009, 2013) y los *puzzle films* (Buckland, 2009, 2014), explica:

You cannot simply watch these programs as an unmediated window to a realistic storyworld into which you might escape; rather, narratively complex television demands you pay attention to the window frames, asking you to reflect on how it provides partial access to the diégesis and how the panes of glass distort your vision of the unfolding action. (2006, p. 38)⁸

Las narrativas hipernucleares son, además, paranoicas: dan consistencia a un Otro maligno que nos mira y nos organiza. Y es que, “si el siglo XIX fue histérico, el XX se caracterizó por ser esquizofrénico. Y, finalmente, el XXI se ha convertido en paranoico” (Català, 2016, p. 26). A lo largo del relato de estas series tejidas sobre múltiples núcleos, se trabaja lo enigmático para sugerir una trama conspiratoria que gobierna todo el sentido final,⁹ un Otro que lo parasita todo. Otras series se arman en mundos apocalípticos en los que la muerte ya no es noticia.¹⁰ La multiplicidad de los núcleos afecta a su vivencia: en la medida en que aumentan disminuyen sus efectos, se viven con menos trascendencia. Esto parece sortear la finitud y la muerte como límite promoviendo la deriva de lo trágico a lo macabro (lo que festeja con desafección la muerte) o a lo agónico (lo que no conoce fin): no otra cosa es el discurso televisivo, por esencia inagotable.

El punto de torsión entre estas series de sensibilidad apocalíptica y la preeminencia de lo catalítico que desarrollaremos a lo largo del artículo lo encontramos en *The Leftovers* (Lindelof et al., 2014). El título de la obra sugiere una pista al respecto, pues alude a los *restos*, a las *sobras*, términos por

8 No se pueden ver estos programas simplemente como una ventana no mediada a un universo narrativo realista al que se puede escapar; más bien, la televisión narrativamente compleja exige que se preste atención a los encuadres, y demanda que se reflexione sobre cómo proporcionan un acceso parcial a la diégesis y cómo los paneles de vidrio distorsionan la visión del desarrollo de la acción.

9 *Person of Interest* (Nolan, 2011) o *Mr. Robot* (Esmail, 2015).

10 *The Walking Dead* (Darabont, 2010).

los cuales puede traducirse el vocablo inglés *leftovers*. De algún modo, los personajes no se sienten sino despojados, lo que quedó en un mundo carente de sentido cuando desapareció, sin más, un 2 % de la población mundial (este es el núcleo elidido al que la narración, a diferencia de las anteriores, no regresa sino muy tangencialmente). Si en las series que veremos a continuación las catálisis confirman ese efecto de *realidad* teorizado por Barthes, en *The Leftovers* el sentido es desmentido una y otra vez desde episodios de corte delirantemente catalítico cuya deriva resulta frustrantemente yerma. La aridez y el sinsentido desecan una sociedad civil tullida, atravesada por la pérdida inexplicada, en la que proliferan sectas, actos vandálicos, gurús, embaucadores y relatos (científicos o religiosos) que prometen, cada uno aferrándose a su fe particular, experimentos para recuperar a los desaparecidos o predecir futuras desapariciones (*Sudden Departures*). Invariablemente, los caminos emprendidos en cada episodio llevan a la nada. Los escasos y aparentes núcleos son desmentidos incansablemente, pues no hay acción que avance sino actos de violencia que, ocasionalmente, cambian ligeramente el estado de las cosas, o personajes que por inercia se dejan mecer por los enrarecidos acontecimientos que les rodean.

Narrativas catalíticas: las vueltas

Al tiempo que aparecen series alambicadas sobre hipernúcleos, hay otras que prefieren instalarse en el trabajo de las catálisis dando lugar a lo que Bort y García (2012) han denominado “narrativas circunloquio”. Estas proponen un discurso sin prisas que no se deja gobernar por la lógica nuclear, precisamente porque el propio “núcleo se cuenta a través del transcurrir de otras cosas no tan importantes, el discurso se detiene en esas conversaciones en las que se teje el alma melodramática” (p. 106). Las series circunloquio practican la elegancia del bien decir, el lenguaje de lo indirecto y la metáfora, la narrativa del detalle. Podríamos decir que, mientras las series hipernucleares apuntan desde la acción y el efecto hacia una telaraña conspiratoria, las series *circunloquio* o *catalíticas* dan vueltas sobre los afectos, permitiéndose en sus descansos construir lo sentimental desde una compleja subjetividad. Y, además, negocian de forma diferente con sus espectadores sus promesas de sentido.

El sentido en los textos audiovisuales es un semblante que queda a cargo del sujeto pero este lo espera en los núcleos y lo reflexiona desde las catálisis. Nos explicamos: aunque en muchas ocasiones el núcleo es la escena del trauma (por ejemplo: un accidente), el espectador en general espera el avance del relato en sus núcleos mientras “la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido” (Barthes, 1977, p. 78). Afirma Miller, siguiendo a Lacan, que, “cuando se intenta capturar el sentido [...] este se extiende como hasta el infinito. El sentido corre para todos lados” (2003, p. 17). El sentido nunca puede atraparse del todo porque su estructura es la de la fuga. En esta lógica, las catálisis significan de forma refractaria. Como sucede con la literatura moderna, por ejemplo, de Virginia Woolf, la descripción expresa más de lo que denota. La descripción o el *verborreico* flujo de conciencia, pareciendo un eterno entretiempos de la acción, una promesa que la posterga, transpira sentido. De este modo, poniendo a prueba el deseo de saber del espectador, ubicándolo en una zona de incertidumbre, es como urden su discurso las series que denominamos catalíticas y que demuestran que en un relato el saber puede venir de una poética de lo indecible. No de otra forma funcionan las poéticas rimas de *The Hours* (Daldry, 2002), adaptación, precisamente, de la novela homónima de Michael Cunningham que giraba en torno a *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, en las cuales de los cuidadosos detalles a los que la narración atiende se desliza la idea de que, “al final, se trata del tiempo” (Cánovas, 2016, p. 468).

A las series catalíticas se les permite la tarea de la descripción, el cultivo de la superficialidad textual, porque en los detalles está lo exquisito del texto, puesto que, “sin una aprehensión al menos aproximativa de la vida del detalle a través de la estructura, ninguna inclinación hacia lo bello deja de ser ensueño” (Benjamin, 1991, citado por Zunzunegui, 2016, p. 17). Las narrativas circunloquio privilegian el gesto frente a la acción, la mueca frente a la expresión. Pueden estudiar las consecuencias, despliegan con sutileza las dudas, las vacilaciones y los problemas de los personajes, atendiendo a lo que no puede confesarse o a lo que se sobreentiende bajo lo que se está diciendo.

Resultados: análisis de casos de estudio

La paciente: *In Treatment*

Si ha existido en la televisión dramática contemporánea un escenario del que la acción quede explícitamente excluida para albergar la reflexión a propósito de aquella, recoger sus consecuencias e intentar arañar sus causas es la consulta del psicoanalista Paul Weston (Gabriel Byrne), en la cual se ubica la serie *In Treatment* (García et al., 2008). Su temporalidad se gestiona con medida ritualidad: la serie se articula con el flujo televisivo de modo que cada episodio se dedica a una sesión semanal, prácticamente a tiempo real, de un paciente. Así, a lo largo de la semana, el espectador asiste cada día a la sesión de un personaje distinto. Si al final del episodio el espectador queda interesado por un paciente, deberá esperar cuatro sesiones-episodios para reencontrarse con él. Y aunque el relato está focalizado en Paul, el espectador solo tiene acceso a su juicio subjetivo cuando el último día de la semana visita a su propia psicoanalista y le explica lo que ha callado a lo largo de las sesiones. Así, *In Treatment* estira el recurso que inaugurara *The Sopranos* (Chase et al., 1999)¹¹ legitimando mediante la vertebradora terapia del gánster Tony Soprano (James Gandolfini) con la doctora Melfi (Lorraine Bracco) que las series escuchen a sus antihéroes sin prejuicios (Revert, 2011).

De este modo, la serie emplaza al espectador a la posición del paciente: el que sabe esperar. De hecho, lo catalítico de la serie tiene una doble vertiente, pues el relato no representa *la acción* que los personajes relatan al psicoanalista, además, los verdaderos *núcleos* de su malestar no residen, en muchas ocasiones, en los hechos que se van desenmarañando lentamente en la consulta, sino que tardan sesiones en emerger. El *circunloquio* está presente en el concepto mismo de la terapia mediante conversación, pues su objeto precisamente es alcanzar malestares de los que solo se observan, a primera vista, síntomas: ataques de ansiedad, problemas cardíacos, accidentes de tráfico (terrestre o aéreo), disputas matrimoniales, etc. El punto de llegada supone dramas mucho más agudos: abuso de menores, intentos de suicidio, tortuosas relaciones paternofiliales, desgarradores sentimien-

11 Coincidiendo temporalmente, además, con *Analyze This* (Ramis, 1999).

tos de culpa, etc. Todo ello es retenido mayormente entre las paredes de la consulta y sostenido por una planificación discreta, anclada en planos y contraplanos que regulan la atención al discurso y a las reacciones de los interlocutores. Al tiempo, el ritmo necesariamente pausado frena la voracidad escópica a la que el espectador contemporáneo está acostumbrado y lo invita a escuchar e imaginar. Esta particularidad afecta a los mecanismos de identificación, que no son inmediatos ni por fricción continuada, y todo ello desafía los manuales clásicos de guion (Field, 2001; McKee, 2006) que enseñan a escribir imágenes privilegiando la acción frente a los diálogos.

Con todo, el desarrollo de la narración en *In Treatment* descansa sobre la angustia de los que hablan y el silencio del que escucha. La gramática visual puede permitirse el retrato, la emergencia de lo que el rostro soporta. Y como es un lugar de confesión, lo que los pacientes cuentan es algo que *ya ha pasado*. El núcleo está en el tiempo elidido y en la consulta se despliega el tiempo para comprender. Si el núcleo es la acción, la catálisis busca la reacción, un estudio de los afectos.

Pero en la consulta también emerge lo nuevo: “¿Sabes qué pensé la primera vez que te vi? [...] Pensé que parecías un hombre muerto. Que bajo esa apariencia profesional había un hombre que había dejado de vivir. Quería coger tu corazón entre mis manos y devolverle la vida”. Estas son las palabras confesas de Laura (Melissa George) quien declara su amor a Paul tras un año de sesiones. “Tú y yo, Paul, eso ha pasado”, insiste. Ha estado pasando en la consulta pero la ética profesional de él le impide su enunciación. Su lugar es el de un objeto. A lo largo de las sesiones, Laura tratará de extraer a Paul de ese lugar reclamando en él signos de deseo y vida. Lo que el espectador busca también es esa mueca o ese parpadeo de Paul que las palabras demandantes de Laura buscan provocar para hacer fracasar su posición. Se urde así una minuciosa narrativa del gesto.

En una de las sesiones, ella quiere ir al baño pero está averiado. Laura propone ir al baño del hogar de Paul, quien se niega, de lo que Laura deduce que allí es donde podría encontrar a su mujer (el pensamiento de nuevo es para la otra). El baño averiado obliga a Laura a ir fuera de campo. Es

el imprevisto, lo que está fuera del manual y del ritual de la sesión y lo que, además, conduce a la serie a la autoconsciencia. Dice Laura: “Supongo que esto no se aprende en la facultad de medicina: una paciente enamorada de su terapeuta necesita ir al baño. El baño está atascado. Entonces, la paciente le pide permiso para ir al de su casa. ¿Qué debe hacer el terapeuta?”. Ese baño averiado es como el ascensor eternamente fuera de servicio de *The Big Bang Theory* (Lorre et al., 2007) obligando al movimiento a los personajes de la *sitcom* desde el *running gag*. La avería es la presencia de lo absurdo, el afuera de la significación, esto último es lo que pide desesperadamente Laura cuando rechaza tanta interpretación. Como el espectador, ella no quiere verdad sino amor, ese que se desliza en las palabras.

Una mosca lame el azúcar pegajoso de la coca-cola: *Mad Men*

La sucesión de cotidianidades significativas para cada uno de los individuos que desfilan por la consulta de *In Treatment*, pequeñeces explicadas verbalmente que encierran malestares profundos, pueden encontrar un paralelismo con la acción diegética de *Mad Men*. Nos referimos a que esas mismas cosas de apariencia intrascendente son las que suceden efectivamente en la diégesis de *Mad Men*, mientras que sus implicaciones exigen una lectura que no se detenga en el nivel denotativo, sino que interprete la puesta en escena y el modo en que la planificación hace uso del lenguaje cinematográfico para significar mediante recursos propios.

En el episodio piloto, el creativo publicitario Don Draper (John Hamm) se duerme en su despacho mirando una mosca. Tras un plano-contraplano de él y el insecto, el relato descansa sobre el rostro de Don. A los pocos segundos, el contraplano sustituye la mosca por el rostro de Peggy (Elisabeth Moss), su nueva secretaria que lo despierta. Sutilísima elipsis temporal que, a la vez, sirve para inaugurar la primera mirada de la relación más fiel que tendrá Don Draper a lo largo de la serie. La metáfora viene después, pero a cargo del espectador. La mosca, que estaba atrapada en el plafón de luz, señala simbólicamente a Don, encerrado en un mundo de apariencias del que, como se verá al final de la serie, no podrá escapar. Llegar, pues, el sentido metafórico que añadimos, pero el caso es que la mosca desaparece para siempre.

La narrativa de *Mad Men* atiende a lo que no puede decir un hombre que sabe manejar las palabras. Las utiliza para seducir, para vender, para hacerse a sí mismo tratando de dar cuerpo a un nombre de trapo que tomó de un muerto. Sin embargo, tal y como destaca Pintor (2015), si “la necesidad de sostener la propia identidad en un horizonte marcado por la promesa de poder ser cualquier cosa resulta tan agotadora” para Don Draper es, precisamente, porque su entrega al simulacro “de ser feliz y sostener su hogar a pesar de sí mismo y su conciencia de las fisuras del sueño americano” (Pintor, 2018, p. 68) es amargamente conocedora de la falsa disponibilidad de ese ideal. En consecuencia con ese sentir no dicho, “por más que en ciertas ocasiones nos sea dado compartir su mirada, la serie se desenvuelve siempre de modo que veda todo acceso a su punto de vista narrativo: podemos ver lo que él ve, mas nunca saber lo que él siente” (González, 2010, p. 27). Y es precisamente por esto que el discurso necesita dar la voz a los detalles, en los que el relato propone al espectador adivinar la complejidad de la sencilla silueta que cae en el *opening* en el cual, según Rubio, “avanza, a través de una alegórica caída libre en la sociedad de consumo y la cultura de masas de un sujeto rebajado a la condición de silueta con esmoquin, lo que sigue consiste en una inmersión en el universo dantesco de la imagen: contradictoria y ambigua, autocrítica y multirreflexiva” (2011, p. 12).

El retrato de Don Draper sería solo un esbozo si desde una narrativa finísima y sutil no se evocara una intimidad inconfesable:

La serie gestiona [...] la dialéctica entre construcción y deconstrucción, tanto del estereotipo masculino que en Draper —auténtica, literal materialización del mírame y no me toques— se encarna, como de un cosmos —y una puesta en escena parejamente envolvente; plagio que reverencia el caduco, falso modelo del cine del periodo que se evoca— irreversiblemente escorado hacia el simulacro. (Rubio, 2011, p. 13)

El relato “que *Mad Men* compone debe aguantar el peso del tiempo, erosionando pacientemente una narrativa grave” (Bort y García, 2012, p. 106). Desde el piloto la serie ya reclama un decir lento. En la escena en la que en el ascensor de la agencia Sterling-Cooper vemos a Peggy por pri-

mera vez (precisamente el personaje que más *ascenderá* en la serie), uno de los publicitarios dice, con reposado aire misógino: “Piso 23 pero no tenga prisa, lo más despacio posible: estoy disfrutando de la vista”. Y es que “su estilo pausado, de lenta digestión, se paladea como un buen *whisky* añejo, donde lo mejor del *show* no es tanto lo que muestra y cuenta como lo que oculta, sugiere y deja en la recámara” (Bort, 2012, p. 304).

La serie seduce desde esos lujos del relato en el que el tiempo se despliega dedicándose a la escritura del deseo. En el segundo capítulo, Betty Draper (January Jones) tiene un accidente nimio. Conduciendo se distrae mirando a otra mujer en plena mudanza (la mirada siempre es para la otra). Un plano detalle nos muestra sus manos temblorosas y el coche descarrila cómicamente hasta la acera, contrastando irónicamente con los accidentes catastróficos e *hipernucleares* de otras series contemporáneas. En este caso, el susto ha sido más bien un divertimento para sus hijos, que se ríen en la parte trasera mientras el tapacubos *rueda* casi ridículamente por el césped. Pero el accidente ha hecho patente la que para ella no funciona en la lógica del deseo y en el interior de su matrimonio idealizado. A medida que avanzan las temporadas, cambian los objetos de amor, los contratos, la historia transcurre tras las ventanas, pero los núcleos movilizan muy pocas cosas en la subjetividad de los personajes, que siguen tropezando con la opacidad de sus enigmas. Lo que no funciona para los personajes sigue haciéndose patente en los detalles desde la primera hasta la última temporada, porque del deseo uno nunca se cura: el objeto del deseo siempre queda atrás (y no delante, como esos objetos de consumo que los locos de la Madison hacen deseables).

Que el deseo requiere un recorrido oblicuo es algo de difícil aprendizaje. En el episodio #6x07 “Un hombre con un plan”, Don trata de encerrar a su amante en una habitación de hotel, como si encerrándola pudiera poseerla sorteando lo escurridizo del deseo. En el #6x09 “La media naranja”, Betty, ya exmujer de Don, mantiene con él un esporádico encuentro sexual situándose en el lugar de las amantes que, como esposa, padeció. Le dice entonces, refiriéndose a Megan (Jessica Paré), la actual esposa de Don: “No sabe que quererte es la peor forma de llegar a ti”. Betty hace patente aquí la poética del circunloquio cuando advierte a Don que es refractario al amor.

En *Mad Men*, el deseo se confunde con la nostalgia. Y esta es, precisamente, la estrategia que traza Don para vender la *rueda* de Kodak —un proyector de diapositivas— en el *season finale* de la primera temporada. Como apuntan Bort y Gómez:

En el girar de la máquina, Don alude al significado en griego de la palabra nostalgia: el dolor por una vieja herida. El pasado. Es entonces cuando el episodio ofrece al espectador una de esas tan características claves de decodificación de la telaraña formal de *Mad Men*: “va hacia atrás y hacia delante: nos lleva al momento al que deseamos regresar”. El Carrusel de Kodak es el cine. (2012, p. 92)

Don puntualiza: no es el recuerdo en sí mismo aquello nostálgicamente doloroso, sino el gesto de mirar hacia el pasado. Y, en ese cierre de temporada, la serie parece querer confirmar —permitiéndonos una licencia poética— que, como decía la canción, “no hay nostalgia peor que añorar lo que nunca jamás sucedió”. El espectador que ha acompañado a los personajes a lo largo de la temporada sabe que las imágenes *vernaculares* con las que el creativo conmueve y fascina a los directivos de Kodak para vender la *rueda* convertida en carismático *carrusel* no son más que —de nuevo— fachada de un vacío jamás cubierto, pues Don —Betty lo acaba de decir, literalmente, a su psicoanalista— “no sabe lo que es una familia”. La enunciación utiliza los primeros planos de los asistentes a la reunión emocionados y la música *extradiagética* para resaltar un clima emotivo que no prepara sino para el último fraude de la temporada. Este tiene lugar cuando Don, tras la exitosa reunión del *carrusel*, contagiado por lo enternecedor de su propio discurso, regresa a casa y comunica a Betty y sus hijos que finalmente acudirá con ellos a una celebración familiar, decisión que hace felices a los niños y complace a su esposa. Pero por corte directo desde el abrazo, vuelve a abrir la puerta de casa. Esta vez nadie le responde cuando pregunta si hay alguien. Habiendo llegado tarde a la posible reconciliación, Don se sienta en la escalera, encuadrado desde un plano general corto, picado, que le empequeñece y contrasta con los contrapicados que le engrandecían en el hábitat publicitario. Discretamente la cámara se retira dejándole solo en ese hogar cuya ficticia felicidad recogían las diapositivas que usó para vender la estrategia publicitaria del *carrusel*.

En el *series finale*, #7x14 “De persona a persona”, Don Draper busca desprenderse de su personaje: tras deshacerse de su coche y de su traje, vestido con una camisa de cuadros en un entorno rural —como Dexter¹² (Michael C. Hall) en el *series finale* (*Dexter*, Manos Jr., 2006) y Walter White (Brian Cranston) en la última temporada¹³—, se despide por teléfono de las tres mujeres de su vida: su hija, Betty y Peggy. El teléfono, marcando la distancia entre los cuerpos, revaloriza el uso de la palabra que es de lo que se aqueja Don. Peggy lo invita a volver a casa, pero Don confiesa su dolor por haber roto todas sus promesas y no haber podido aprovechar ese nombre robado. Decide, en principio, no regresar y quedarse en una suerte de secta *hippie*. En la última secuencia, a un primer plano de Don meditando con más gente en una colina, le sigue el icónico *spot* de la campaña *Hill-top* de Coca-Cola. Justo antes del último primer plano de Don, el gurú que lidera la meditación colectiva reflexiona: “The new day brings new hope. [...] New day. New ideas. A new you” (El nuevo día trae nuevas esperanzas [...] Un nuevo día. Nuevas ideas. Un nuevo tú). Un *cling* remata la sonrisa satisfecha que nace en Don en ese último encuadre que se aproxima mediante *zoom in* a su rostro, *cling* asociado con el brotar de una idea por la tradición cinematográfica hegemónica. Tal campanilla sugiere que la serie actúa en consecuencia con la lógica que ha impedido a los personajes a lo largo de siete temporadas deshacerse de sus propias trampas. Lejos de superar el mundo baldío de la publicidad mediante esa *nueva* sensibilidad de la década de los setenta que proclama el líder espiritual, y que ha sido previamente introducida por la serie (mediante la estética psicodélica, las nuevas drogas, la experimentación sexual), Don instrumentaliza las promesas de paz y amor de la cultura *hippie* creando el histórico *spot* de Coca-Cola. La publicidad es el único hogar al que puede regresar “un hombre anuncio de sí mismo, construido sobre un referente forzado a desaparecer” (García, 2014, p. 142). Pone, así, lo experimentado conviviendo con un modo de vida aparentemente crítico con la lógica consumista al servicio del mayor anunciante con el que cualquier creativo soñaría trabajar. Ayuda a la operatriz de las marcas publicitarias a fagocitar esa lógica en un despliegue

12 Los héroes se despiden vestidos de otro modo porque ya no les sirven los ropajes como máscaras, porque el espectador advierte que tras su semblante no había nada.

13 Castro de Paz (1999) nos recuerda que Hitchcock ya lo hizo en el episodio #1x07 “Colapso” de *Alfred Hitchcock Presents* (Hitchcock, 1955).

de jóvenes ataviados con atuendos pretendidamente pintorescos y deliberada variedad de rasgos raciales mientras Coca-Cola hace también suya la conocida canción que alaba la cordialidad, y que entonan conjuntamente los jóvenes en una extensión de paisaje verde como el acantilado en que se hallaba Don: “I’d like to teach the world to sing / In perfect harmony / I’d like to buy the world a Coke / And keep it company / That’s the real thing, what the world wants today”. (Me gustaría enseñar al mundo a cantar / En perfecta armonía / Me gustaría comprar al mundo una coca-cola / Y hacerle compañía / Eso es lo real, lo que el mundo quiere hoy).

Ese *spot real*, narrativa precipitada hecha objeto, cierra para siempre un circuito catódico lento que anuncia el futuro de Don, pero a la vez apunta hacia la nostalgia del espectador (no solo porque la canción le resulta familiar y forma parte de su *historia*, sino porque se ha despedido definitivamente de Don). Allí donde el espectador creía que Don Draper había huido de todo alienándose en la estupidez del mundo desprendiéndose de su máscara, el *spot* publicitario se despide con una ironía ácida: otra caída simbólica. Esta se ubica entre la distancia entre dos rostros: un primer plano del rostro escogido de Don entre el grupo y otro de la actriz que canta y acaba perdiéndose entre las masas filmadas en un gran plano general que ha engullido para siempre a Don Draper, hombre sin nombre propio que el discurso deja como una mosca encerrada en un sistema al que alimenta mientras él mismo lame el néctar pegajoso de la felicidad idiota de la Coca-Cola.

El impaciente: *Breaking Bad* (y otra mosca)

Otra mosca revolotea por el universo catódico para señalar los escrúpulos del protagonista. En el episodio #03x10 “La mosca” de *Breaking Bad*, Walter White y Jesse Pinkman, encerrados en el laboratorio donde cocinan metanfetamina, tratan de lidiar con una mosca que emerge como nombre de lo insignificante, por pequeño, por innecesario y molesto: “¡La mosca es el problema!”, asevera Walter. La mosca es la responsable de un episodio *gag* que no permite avanzar a la narración sino desesperar a público y personajes. Y “el *gag* [tiene] a veces más que ver con la destrucción (de narraciones, dogmas y reglas) que con la construcción. La contradicción, el absurdo, la paradoja, la voladura, el interrogante, la explosión, el límite... Esas son,

junto a la risa, las materias primas del *gag* visual” (Garin, 2015, p. 13). La mosca es, pues, pura dinamita, risible reivindicación de la paciencia en el tránsito por el texto que demuestra “la capacidad de *Breaking Bad* para inventar, de forma cervantina, infinitas maneras de interrumpir la narración y obligar al espectador a contarse a sí mismo la historia” (Pintor, 2018, p. 70).

Y es que el aburrimiento, allí donde los signos de la nada se hacen patentes, ha sido clave a lo largo de la serie para construir a su protagonista. Cuando se nos presenta a Walter como profesor de Química, hay un detalle muy relevante que justificará su arco de transformación. Walter prende una llama antes sus alumnos para explicarles la química como proceso de transformación; sabemos que la transformación es, también, la condición de todo relato. Pero el contraplano de ese intento es un plano general de unos alumnos aburridos. Walter White se nos califica como aquel que no sabe encender el deseo de saber de sus alumnos porque tampoco su deseo funciona. Nada le sorprende o excita, ni siquiera la fiesta por su cincuenta cumpleaños o el decepcionante regalo de su mujer: una masturbación filmada en un estático y rígido plano cenital. Lo tremendo de *Breaking Bad* es que el diagnóstico de cáncer de Walter White no es lo peor, es el bienvenido detonante del despertar de Heisenberg. Su pulsión de muerte, ya inscrita en el nombre de la serie, es la misma vía del deseo en el trayecto hacia la muerte, la única certidumbre. Resulta un gesto salvífico, entonces, que su alias Heisenberg remita a quien en 1925 acuñó el principio de incertidumbre en la mecánica cuántica.

Breaking Bad es, por tanto, la historia de un hombre que decide cómo morir, que se resiste a quedarse en el lugar del paciente y eso no puede más que celebrarse. Pero muchos espectadores experimentaron precipitadamente ese *echarse a perder* vivificador porque comenzaron a ver la serie tras su éxito.

Todas las temporadas anteriores estaban disponibles en Netflix gracias a un acuerdo alcanzado con AMC Networks en 2011. Ponerse al día antes de que se estrenara la última remesa de episodios era más fácil que nunca gracias al sistema de VOD, de manera que cuando *Breaking Bad* retomó la emisión de la última temporada, su base de seguidores había aumentado de forma espectacular. (De la Torre, 2016, p. 608)

La aparición de Netflix pone a disponibilidad de los espectadores temporadas completas que implican cambios en los hábitos de consumo y abre la puerta a la voracidad espectacular. Netflix reduce los tiempos de espera y, por tanto, los tiempos del deseo. Se puede ver un episodio tras otro ignorando el corte. “El atracón serial se ha denominado *binge-watching*, un término que sugiere una cierta compulsión o pérdida de control por parte del espectador” (De la Torre, 2016: 606). Es, pues, el tiempo del goce, del espectador impaciente. La mosca se reivindicaba como una pérdida de tiempo para aquellos espectadores que llegaban al capítulo¹⁴ tras engullir sus temporadas. ¿Cómo se sienten los descansos del relato cuando se consume sin interrupción? Desde luego, la dosificación intensiva es importante para la captación de los lujos que se extienden en el discurso. Si el espectador se acerca con la garantía de su reconocimiento, su paciencia no conlleva riesgo. Netflix contribuye a atajar el paso por las zonas silenciosas entre los textos y, aunque su visionado aumenta la familiaridad y la repetición, no permite experimentar la angustia en el tiempo. Por ello, el dilatado arco de transformación del personaje parece que ha dejado canibalizarse en la conversión del personaje en un icono casi paródico (algo que ha ocurrido también con la silueta de Don Draper). Este es un modo de reducir a una imagen todas las aristas de un discurso complejo con muchos riesgos creativos que desde el arranque requerían atención. Aunque los primeros segundos de la serie cultivan la prisa (con un *flashforward in media res* de Walter huyendo por el desierto), los episodios se avanzan desde enigmáticos *teasers*. Y estos *teasers* ponen énfasis en los objetos que transportan lo siniestro (Hernández, 2013, p. 44) a esa familiaridad acelerada que el nuevo espectador se ha confeccionado.

El narrador consumido: *True Detective*

True Detective (Pizzolatto & Joji Fukunaga, 2014) se propone como una investigación desoladora en la que los detectives se dejan tocar por el caso, como anticipa su *opening* de superposiciones. No es posible, como en otras series formulistas, el ejercicio profesional profiláctico que se resuelve en el capítulo cerrando la angustia, porque hay algo que nunca se resuelve: en el piloto, Rust

14 En “La mosca de *Breaking Bad*”, reconoce Vila haber devorado las tres primeras temporadas “en sesión continua exagerada” (2013, p. 99).

dice contemplando el cadáver: “Esto volverá a pasar o ya ha pasado. Ambas cosas”, aludiendo a la idea de retorno de un núcleo incalculable como ese “ya ha pasado” que Laura le decía a Paul en *In Treatment*. La serie de Pizzolatto & Joji Fukunaga sigue la estela de *The Wire* (Simon et al., 2002) que arrancaba sobre el detalle de cadáver pero la cámara lo esquivaba en una decidida marca enunciativa para acudir a la conversación entre un policía y un testigo. A *True Detective* tampoco le interesa la certeza científica de los cuerpos, sino la verdad de los relatos de los sospechosos. La serie se apunala en las conversaciones, en muchas ocasiones monólogos, que ahondan en la brecha interior de los personajes que se trasluce en la atmósfera. Aquí los detectives devienen narradores porque la enunciación les ha delegado la voz. La primera temporada se estructura en dos tiempos: el presente en el que los dos detectives declaran sobre su investigación en el caso y los *flashbacks* que corresponden a sus declaraciones. El relato urde así dos puntos de vista, mecanismo que obliga al espectador a la atención al detalle para comparar versiones, recurso sobre el que se articula *The Affair* (Levi et al., 2014). El tiempo de los *flashbacks* alcanzará al presente del relato para continuarlo. Así el tiempo en *True Detective* se consume ante nuestros ojos como se consumen nuestros detectives: ya advertía Benjamin que “el narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida” (1991, p. 17).

Hasta mitad de temporada no aparece la acción y cuando ocurre se filma en un descriptivo y denso plano secuencia. En el 4X01, “¿Quién anda ahí?”, el héroe entra en acción. “Las catálisis abren un espacio y un tiempo para pensar. De esto es de lo que Pizzolatto parece pretender huir en el plano secuencia, y esto es lo que parece que aplaudieron los espectadores” (García y Rodríguez, 2016, p. 24). Ahora bien, si un gran número de seguidores cayeron en su segunda temporada, es porque esta eliminó los tiempos muertos que pesaban en la primera. Se subestimó la potencia de las catálisis.

Conclusiones

Nos advierte Benjamin que “la mitad del arte de narrar radica precisamente en referir una historia libre de explicaciones” (1991, p. 6). A lo largo del artículo, hemos recuperado y aplicado el fructífero concepto de *catálisis* de

Roland Barthes, porque supone una estrategia discursiva central para la ficción dramática norteamericana que huye de la *espectacularización* visual y narrativa. Hemos observado cómo en las catálisis de las ficciones televisivas se pone en juego lo que es difícil de explicar, incluso, dotando de verosimilitud a lo fortuito, intrascendente e inexplicable. En los detalles, la función estética detiene la función informativa para permitirse sugerir y desplegar la complejidad de los relatos. Las catálisis hacen habitable el texto abriendo un espacio para lo enigmático que susurra silenciosamente los secretos de ese nuevo mundo que la ficción construye. Los lujos barthesianos son (aparentemente) la fragilidad de la serie, allí donde amenaza la falta de denotación pero también donde el artificio evoca lo nuevo. La *hiperestilización* formal permite una digresión estética que narra desde el gesto. Una densidad discursiva que reivindica la complejidad desde el lenguaje cinematográfico (diluido en el formato serial y vertebrador, en estos casos, de buena parte de sus unidades). Si los núcleos proponen el sentido obvio, las catálisis posibilitan que el sentido no se cierre sino que se acerque a la oscuridad que late en lo bello. Estas no resultan rentables para la decodificación inmediata del espectador, pero son clave en la creación un mundo de ficción singular, en el cual el aura y la verosimilitud no son incompatibles.

Con todo, las narrativas catalíticas o circunloquios suponen un esfuerzo de poesía, un modo de recuperar lo trágico de lo cotidiano, del discurrir del tiempo, de la melancolía mundana y de la nostalgia por la fuga de ideales que —como las promesas publicitarias de *Mad Men*— nunca se apresaron, en un tiempo en el que los relatos dan cuenta del sentimiento delirante de la vida¹⁵ desde esas otras series —previas, en algunos casos— cargadas de núcleos que juegan a la maleabilidad espacio-temporal para sortear la tragedia. Hemos procurado atender, aquí, a aquellas que, en lugar de apoyarse en hipótesis científicas basadas en la física cuántica, buscan el realismo en el detalle, se detienen en un presente, el tiempo más escurecido, el de las consecuencias. Es en los lujos en los que se detecta cómo la serie negocia su límite. Hay series que saben morir y hay series que no; algo que puede leerse desde su verticalidad y horizontalidad (Bort, 2012).

15 Laurent propone el término como un eco al libro de Unamuno: “Se puede pasar por las tragedias sin el sentimiento trágico de la vida, especialmente cuando se tiene el sentimiento delirante de la vida” (2011, p. 13).

Los circunloquios suelen ser series que aceptan el final y enuncian pormenorizadamente desde el inicio las claves de su despedida. En sus rincones más silenciosos, se *anuncia* el fin. Por ello, “en el orden del discurso, todo lo que está anotado es, por definición notable: aun cuando un detalle pareciera irreductiblemente insignificante, rebelde a toda función, no dejaría de tener, al menos, en última instancia, el sentido mismo del absurdo o de lo inútil” (Barthes, 1977, p. 73). Esto bien lo saben los tipógrafos y diseñadores: incluso la página en blanco se lee.¹⁶

Referencias

- Abrams, J. J. et al. (Dirs.) (2004). *Lost* [TV Series]. ABC.
- Abrams, J. J. et al. (Dirs.) (2008). *Fringe* [TV Series]. FOX.
- Abrams, J. J. et al. (Dirs.) (2012). *Alcatraz* [TV Series]. FOX.
- Barthes, R. (1968). *El efecto de realidad*. Recuperado de http://www.fadu.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf
- Barthes, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini (Comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1980/2009). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós.
- Bassols, M. (2011). *Lecturas de la página en blanco*. Málaga, España: Miguel Gómez.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Madrid, España: Taurus.
- Bort Gual, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series*

¹⁶ Algo que desarrolla muy seriamente Bassols (2011).

de televisión dramáticas norteamericanas (Tesis doctoral, Universitat Jaume I, Castellón, España). Recuperado de <https://www.tdx.cat/handle/10803/81927>

Bort Gual, I. y García Catalán, S. (2012). Prometer y nada más: *shapeshifters* y circunloquios en la creación en las series de televisión. En R. Romero Escrivá y M. Machalski (Coords.), *Páginas pasaderas: estudios contemporáneos sobre la escritura del guion* (pp. 94-107). Santander, España: Shangrilá.

Bort Gual, I. y Gómez Tarín, F.J. (2012). Nostalgia de volver a casa: los locos de Madison. *La imagen absoluta*, 16, 89-96.

Buckland, W. (2009). *Puzzle films: Complex storytelling in contemporary cinema*. Malden, EE. UU.: Wiley-Blackwell.

Buckland, W. (2014). *Hollywood puzzle films*. Nueva York, EE. UU.: Routledge.

Cánovas, M. (2016). *The Hours*, de Stephen Daldry: tramas y tiempo narrativo. *Revista Signa*, 25, 455-470.

Carmona, R. (2005). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, España: Cátedra.

Castro de Paz, J. L. (1999). *El surgimiento del telefilme*. Barcelona, España: Paidós.

Català, J. M. (2016). *La gran espiral: capitalismo y paranoia*. Vitoria, España: Sans Soleil.

Chase, D. et al. (Dirs.) (1999). *The Sopranos* [Serie de TV. Home Box Office (HBO)].

Daldry, S. (Dir.) (2002). *The Hours*. Paramount Pictures.

- Dessinges, C. (2017). *Treme and Its Engaged Audience*. En D. M. Gendrin, C. Dessinges y S. Roberts (Eds.), *HBO's Treme and Post-Katrina Catharsis: The Mediated Rebirth of New Orleans* (pp. 117-148). Maryland, EE. UU.: Lexington.
- Elsaesser, T. (2009). The mind-game film . En W. Buckland (Ed.), *Puzzle films: Complex storytelling in contemporary cinema* (pp. 13-41). Chichester, West Sussex, RU: Wiley-Blackwell.
- Elsaesser, T. (2013). Los actos tienen consecuencias: lógicas del *mindgame film* en la trilogía de Los Ángeles de David Lynch. *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, 15, 7-18. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=35>
- Field, S. (2001). *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid, España: Plot.
- García, O. (2014). *Mad Men: álbum familiar del héroe americano*. En J. J. Vargas-Iglesias (Coord.), *Los héroes están muertos: heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio* (pp. 134-143). Palma de Mallorca, España: Dolmen.
- García, R. et al. (2008) (Dirs.). *In Treatment* [TV Series]. HBO.
- García Catalán, S. y Rodríguez Serrano, A. (2016). El hogar y el héroe: espacios y subjetividades en *True Detective* (HBO, 2014). *Miguel Hernández Communication Journal*, 7, 5-30. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10234/164480>
- Garin, M. (2015). *El gag visual: de Buster Keaton a Super Mario*. Madrid, España: Cátedra.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, España: Paidós.

- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- Gilligan, V. et al. (Dir.) (2008). *Breaking Bad* [TV Series]. AMC.
- Gomez, N. et al. (Dir.) (2012). *FlashForward* [TV Series]. ABC.
- González Inárritu, A. (Dir.) (2000). *Amores perros* [Película]. Altavista Films.
- González Requena, J. (2010). Crónicas del vacío. En C. C. Cascajosa Virino y J. González Requena (Coords.), *Mad Men: reyes de la avenida Madison* (pp. 21-30). Madrid, España: Capitán Swing.
- Gordon, H. et al. (Dir.) (2011). *Homeland* (TV Series). Showtime.
- Hernández, E. (2013). Teasing the audience: Desconfie de Vince Gilligan. *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, (15), 42-49. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=41>
- Hitchcock, A. et al. (Dir.) (1957). *Alfred Hitchcock Presents* [TV Series]. CBS.
- Hodge, C. et al. (Dir.) (2015). *Wayward Pines* [TV Series]. FOX.
- Kirkman, R. (Dir.) (2010). *The Walking Dead* (TV Series). AMC.
- Kring, T. et al. (Dir.) (2006). *Heroes* [TV Series]. National Broadcasting Company (NBC).
- Lacan, J. (1992/1969-1970). *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Lacan, J. (2015/1962-1963). *Seminario 10: La angustia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Laurent, É. (2011). *El sentimiento delirante de la vida*. Buenos Aires, Argentina: Colección Diva.
- Levi, H. et al. (Dirs.) (2014). *The Affair* [TV Series]. Showtime.
- Lindelof, D. et al. (Dirs.) (2014). *The Leftovers* [Serie de TV]. Warner Bros.
- Lorre, C. et al. (Dirs.) (2007). *The Big Bang Theory* [TV Series]. CBS Productions.
- Manos Jr., J. et al. (Dirs.) (2006). *Dexter* [Serie de TV]. Showtime.
- Mckee, R. (2006). *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Miller, J. A. (2003). *Lo real y el sentido*. Buenos Aires, Argentina: Colección Diva.
- Mittell, J. (2006). Narrative complexity in contemporary American television. *The Velvet Light Trap*, 58, 29-40. DOI: 10.1353/vlt.2006.0032
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. Nueva York, EE. UU.: New York University Press.
- Nolan, J. et al. (Dirs.) (2011). *Person of Interest* [TV Series]. CBS.
- Palao Errando, J. A. (2013). Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa fílmica posclásica. *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, 15, 19-26. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php%3Fjournal%3Datalante%26page%3Darticle%26op%3Dview%26path%255B%255D%3D36>
- Pintor Iranzo, I. (2015). Nunca volveremos a casa: la figuración del hogar en *Mad Men*. En R. Crisóstomo y E. Ros (Coords.), *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue* (pp. 107-133). Madrid, España: Errata Naturae.

- Pintor Iranzo, I. (2018). El vacío, la cólera y el mal en la ficción contemporánea. En M. Á. Huerta y P. Sangro (Coord.), *La estética televisiva en las series contemporáneas*. Valencia, España: Tirant Humanidades.
- Pizzolatto, N. & Joji Fukunaga, C. (Dir.) (2014). *True Detective* [TV Series]. Home Box Office (HBO).
- Ramis, H. (Dir.) (1999). *Analyze This* [Película]. Village Roadshow Pictures.
- Revert, J. (2011). *Los Soprano en cinco tiempos: o cómo aprendí a dejar de preocuparme y empezar a amar al gánster*. *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, 11, 5-11.
- Rubio Alcover, A. (2011). *Carbon-copy de los años cuerdos: a propósito de Mad Men*. *L'Atalante: Revista de Estudios Cinematográficos*, 11, 12-18.
- Simon et al. (Dir.) (2002). *The Wire* [TV Series]. HBO.
- Torre, T. de la (2016). *Historia de las series*. Barcelona, Española: Roca.
- Vila Matas, E. (2013). La mosca de "Breaking Bad". En S. Cobo Durán y V. Hernández-Santaolalla (Coord.), *"Breaking Bad": 530 gramos (de papel) para seriadictos no rehabilitados* (pp. 99-102). Madrid, España: Errata Naturae.
- Wachowski, L., Wachowski, L. & Straczynski, J. M. (Dir.) (2015). *Sense8* [Serie de TV]. Georgeville Television.
- Weiner, M. et al. (Dir.) (2007). *Mad Men* [Serie de TV]. AMC.
- Yin, R. (1994). *Case study research: Design and methodology*. Thousand Oaks, EE. UU.: Sage.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana*. Santander: Shangrila.