

Luis Veres (2021): *Ficción televisiva y Quality TV*. Valencia. Tirant Humanidades, 172 pp. ISBN: 978-84-18614-48-4

Durante las últimas décadas, a medida que los fabricantes de televisiones aplicaban una dieta severa de adelgazamiento de pantallas y de miniaturización de los componentes electrónicos, los productos audiovisuales han ganado en robustez y complejidad. Exigen un mayor esfuerzo por parte del espectador en dos sentidos: para comprender y seguir el argumento y para no invertir más tiempo en la búsqueda que en el visionado de contenidos, a tenor de la enorme oferta que procuran las plataformas de *streaming* o emisión en continuo. Uno de los fenómenos que más ha dado que hablar ha sido el de las series de televisión, que cabalgan aún la ola dorada que empezó a rizarse en los años 80 y que Robert J. Thompson denominó *Quality TV*. El ámbito académico empezó entonces a analizar la televisión en términos de calidad, a partir de la reinención de géneros, la utilización de nuevas formas narrativas y unas aspiraciones estéticas muy altas.

Si las olas se producen por variaciones de temperatura y de presión en la atmósfera, las oportunas condiciones que convirtieron la televisión en un acontecimiento sociocultural fueron el desarrollo de las televisiones de pago, el mayor nivel adquisitivo del público, que solía ir acompañado de un crecimiento de sus ambiciones culturales, y el traspaso de público que la crisis de la literatura hizo encallar en la televisión, que aprovechó las técnicas del cine e imitó sus pretensiones. “La transición del cine a la televisión supuso un recorte del tiempo del producto audiovisual, fabricado en serie y estandarizado”.

Marcas como AMC, HBO o Showtime suponen un sello de garantía de una calidad audiovisual superior a la media y un fino trabajo de guion en un medio que surgió en 1928, pero no fue hasta 1936 cuando se realizaron las primeras emisiones experimentales a cargo de la BBC británica. Un año antes habían empezado en Alemania y un lustro después, en Estados Unidos. Los españoles aún tendrían que esperar dos décadas, hasta 1962, para meter un televisor en casa.

El libro analiza los títulos bandera de este periodo próspero y repasa en las formas de consumo de la televisión desde que el objeto ocupaba un sitio preferente en el salón de los hogares y ponía sordina a las conversaciones hasta la tendencia actual, más individualista, con pantallas móviles y tabletas que atrapan la mirada y con ella la atención –“estamos compitiendo con el sueño”, afirmó Reed Hastings, director ejecutivo de Netflix–, pero no solo. La tecnología pone al alcance del usuario todos los recursos que necesita un creador. “En el mundo de la tecnología digital lo que se imagina se puede crear: con un ordenador y un escáner y programas informáticos cualquier sujeto es una productora”, explica el autor, Luis Veres. Una circunstancia que, entre vídeo y vídeo de YouTube, conduce a “la sociedad digital” a la acumulación de los “mayores archivos documentales de la historia y, al mismo tiempo, las mayores cotas de desinformación”.

La aportación de la televisión en la nueva era fue recuperar los culebrones que ya existían en la radio. Solo hubo que adaptarlos un poco. Entre tanto, la radio se refugió en los contenidos musicales para sobrevivir. *Ficción televisiva y Quality TV* arranca con un repaso de aquellos contenidos diseñados expresamente para las amas de casa. La industria consideraba que una mujer atada a los fogones y la plancha era un blanco perfecto para infiltrar la necesidad de consumo en los hogares. Era la mujer, en tanto responsable del hogar, la encargada de elaborar las listas de productos que acaban en el carrito de la compra o no. Hoy en día, las series siguen siendo culebrones, aunque con más elaboración y presupuesto, con el añadido de que el espectador, a través de múltiples pantallas, satisface su deseo cuando quiere, no cuando una cadena concreta decide.

Tras la revisión a los hitos del medio en la historia, cada capítulo desentraña un tipo de ficción de las que se nutren del mundo y lo modelan. Las series tomaron como referentes tanto el folletín decimonónico como el relato radiofónico y esto se advierte con claridad en el “dominio del sonido sobre la imagen, la iluminación plana e igualada y la frontalidad de la cámara”. Como apunta Veres, “las historias han cambiado, los personajes se han actualizado y los contextos se asemejan a lo que se ve en el mundo todos los días, pero el carácter narrativo y ficcional ha permanecido como una imperiosa necesidad de conocer historias de otros entes y realidades ajenas a nuestra cotidianidad”. Este nuevo tipo de televisión ya no necesita agradar un poco a una audiencia muy numerosa. La sustitución de los ingresos derivados de la publicidad por cuotas mensuales permitieron que se pudiese empezar a gustar muchísimo a muy pocos sin que se resienta el negocio.

Uno de los géneros a los que mayor espacio se dedica es el del cine negro, que en palabras del autor “enseñó a los americanos lo malos que eran, frente al western, que les enseñó su cara más positiva y nacionalista”.

Este género, deudor en parte del expresionismo alemán, encajaba a la perfección en la televisión porque la acción era dominante. Los personajes eran planos, con sus atributos pintados de un brochazo y cargados con los estereotipos del cine de los años 40. Veres sitúa los antecedentes en las películas de gánsteres de la década de los 30 de Zanuck y el cine negro posterior. El autor encumbra a *Crematorio* como la mejor serie negra de la historia de la televisión en España. Considera un acierto, tanto de la novela de Rafael Chirbes, como del guion de los hermanos Sánchez Cabezudo, el haberse adelantado a los tiempos y plantear la historia como un presagio. “Era necesario sacar lo que aparecían los periódicos todos los días y trasladarlo a la ficción televisiva”.

Destacan en esta sección *Miami Vice*, *Hill Street*, *Starcky y Hutch*. *Miami Vice* es la serie posmoderna por antonomasia, que fundó una estética basada en los destellos de neones, los Ferrari, los trajes de Armani, las playas tropicales y la vida de lujo. Con todo ello, supo “romper con todo lo que había sido el *detective show* o *cop show*”. El autor también considera digna de mención y análisis *The wire*, por ejemplo, una obra coral que se ha contemplado como una moderna tragedia griega en la cual los hombres son aplastados por Estado, la burocracia, la Iglesia, la escuela, la violencia endémica y las bandas criminales que en ella florecen.

Explora las situaciones policiales de lo cotidiano aproximándose a motivos raras veces explotados en la historia del género: historias románticas entre policías, celos profesionales, traiciones, corrupción en los despachos, intereses municipales y electorales. La escucha de las conversaciones telefónicas supone la posibilidad de plantear la rutina narrativa al igual que la aproximación en la rutina de la vida.

En *True detective* lo detectivesco se fusiona con lo fantástico, el terror y el cine de acción, y da lugar a una arquitectura en la que la realización “conjuga magistralmente música, interpretación y ambientes, para generar una historia que se apoya en el sentimiento de extrañeza e inquietud que despierta la serie”. No obstante, “de ahí a compararlo con el western moderno, como asegura el guionista Pizzolato, hay un trecho”. Con la introducción de lo surreal, David Lynch consolidará las pautas habituales que seguirá el cine posterior a sus películas: una luz mortecina, escenas silenciosas en espacios claustrofóbicos, habitaciones lúgubres, una sensación de opresión kafkiana, el acecho de lo sobrenatural, la pesadilla y el delirio.

Desde su fundación, el cine también mostró sus recelos respecto a los personajes científicos y su potencial peligrosidad, fundamentada en la extravagancia de sus inventos. La ciencia ficción explota las pasiones ambivalente que suscitan la ciencia, la técnica y sus instituciones. Con frecuencia resulta la solución del peligro que ella misma ha generado. Es el caso de *Fringe*. Pero también ha tenido personajes positivos, como los que forman parte de la plantilla de *Urgencias* (1999-2003), *Hospital Central* (2000-2012), *CSI* o *House* (2004-2012).

Las series de carácter histórico han reverdecido el interés por pasajes de la Historia, próxima o lejana. Ha sido el caso de *Hispania*, *Roma*, *Gladiator*, *Downtown Abbey*, *Una habitación con vistas*, *Pasaje a la india*, *Arriba y abajo... A través de sus narraciones*, el espectador se desplaza a un momento concreto de la Historia en un “momento de crisis de la cultura letrada”. El producto audiovisual aparece como un discurso semejante a la Historia académica, de verdad, que pretende una versión lo más fidedigna posible de los procesos, acontecimientos o personajes del pasado histórico. Al menos en la última década, este género se ha caracterizado por la búsqueda de nuevos marcos de referencia no más allá de la década de 1930, con especial énfasis en la Guerra Civil española o en la Segunda Guerra Mundial.

Una de las claves de bóveda de las series ha sido la violencia. La lucha entre el bien y el mal ha dado juego en multitud de relatos a lo largo de la historia. Si el mal resulta fascinante a ojos de los lectores y a los ojos del espectador, los malos son necesarios porque en caso contrario “no habría *pathos*, sufrimiento, y no habría conflicto”. Eran los años 90 cuando por la televisión desfilaban contenidos violencia explícita, sexo, corrupción moral y sentimental, y aparecieron nuevos temas como la homosexualidad, lo políticamente incorrecto y las visiones de las minorías que alimentaban la acción dramática. *Homeland* destaca como la respuesta al trauma del pueblo americano con el 11 de septiembre y canaliza la frustración en la narrativa de ficción televisiva. La idea que respalda es que la defensa de las fronteras del Estado y su actividad en el exterior obligan, a veces, a tomar decisiones mortales y difíciles.

El autor concluye que el universo de muchas series es ante todo familiar. Al reproducir lo cotidiano resulta mucho más sencillo cargar el texto de redundancia ante la necesidad de repetir asuntos, ya que el espectador tiene una percepción discontinua”. El dinero y el sexo son prácticamente los dos impulsos de los personajes para actuar. Para familias atípicas, la de un capo de la mafia que oculta la actividad criminal bajo la gestión de residuos y la de un profesor de química enfermo de cáncer que recicla su carrera en la confección de drogas de diseño. *Los Soprano* ha elevado la serie familiar al grado de “obra maestra” que mete las sombras del cine negro en la vida hogareña.

*Mientras*, *Breaking Bad* rompe el horizonte de expectativas al obligar a su protagonista a transformarse en el contrario absoluto de sí mismo. Walt “juega el mismo papel narrativo que el delincuente en la narrativa anarquista y en parte del cine negro”. Veres emparenta la serie de la famosa metanfetamina de color pitufo con el western en la medida en que las escenas se llenan de revólveres y el revólver se erige en símbolo de poder.

Como indica Veres, las series son capaces de producir poder. “Ahora la ficción está al servicio del poder y de los imperios mediáticos”. El poder siempre ha necesitado de un control de lo imaginario, no puede sustentarse solo con los aparatos represivos, sino que necesita, como señalaba el escritor Ricardo Piglia, las ficciones como mecanismo de transmisión de ideas y propaganda.

Sergio Moreno Valle  
Universitat de València  
[sermova@alumni.uv.es](mailto:sermova@alumni.uv.es)