

EL CUERPO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ACTUAL

Dres. Virginia Guarinos y Jesús Jiménez Varea
Grupo ADMIRA. Universidad de Sevilla

El cuerpo, ese soporte físico que nos contiene, ha sido objeto de reflexión de los grandes filósofos desde el principio de los tiempos. No obstante, los estudios del cuerpo alcanzan su categoría científica en los años 60 del siglo XX de la mano de las investigaciones sociológicas y antropológicas, en especial de los trabajos pioneros de Turner¹, y su explosión se produce a finales de siglo cuando se pasa a la “visualización del cuerpo en los medios” (García Sottile, 2007). Muchas otras disciplinas se acercan a la observación del cuerpo y especialmente aquéllas que hacen de él un uso, como medio o como fin. Desde la educación, la medicina, la moda, hasta la dramaturgia, la literatura, la danza y, por supuesto el cine y la televisión. Pensar el cuerpo de los modelos, de los actores, los bailarines, de los niños no es más que desarrollar en diversos ámbitos de la actividad humana algo que ya se ha desarrollado en nuestra vida cotidiana. Desde los trabajos de Goffman sobre la representación en la vida cotidiana hasta los esfuerzos de los estudiosos en comunicación no verbal ha quedado claro que el cuerpo cumple una función que desarrolla e identifica a un yo social, que al mismo tiempo nos distingue del otro, infiriéndose de ella la diferenciación. La idea de cultura corporal, especificada en 1987 por Norbert Elias en *El proceso de la civilización* (FCE, México), aglutina y trabaja sobre los gestos corporales, la vestimenta, las expresiones faciales, etc., como conformantes y desveladores de sentimientos del propietario y marcan sus relaciones con el entorno. Los esfuerzos por el control de las emociones, de comunicación no verbal encaminadas a no dejarse ver o dejarse ver en un sentido hacia los demás, confirman que de modo inconsciente todos lo sabemos. Y si es así en nuestra cotidianidad, más aún lo será en la ficción donde el cuerpo del actor es un soporte que lleva el peso de buena parte de la información de un personaje que transmite al espectador y que interviene en el relato que se pretende construir. A ello se une no sólo el uso del cuerpo en sí mismo sino el modo de construirlo y de mirarlo. Ese uso que se hace del cuerpo en los medios audiovisuales contemporáneos es síntoma de algo más que sólo eso, puede ser indicio de una cultura del cuerpo pero también de un modo aplicado de una estética cultural general de entresiglos. Si en educación el cuerpo del

¹ Una perspectiva general puede encontrarse en el artículo de Bryan S. Turner “Avances recientes en la teoría del cuerpo”, en el número monográfico de la revista *Reis*, nº68, octubre-diciembre 1994, pp.11-40.

niño a partir de ciertas edades y en el proceso de aprendizaje conforma su conciencia de existencia, le enseña a conocer sus sentidos y sus emociones, su identidad, ese mismo proceso se ha estudiado con especial interés en el ámbito de las culturas. Como afirma De Toro (2003)² “el cuerpo y sus partes constituyentes (sexualidad, poder, pasión, violencia, perversión, lenguaje, memoria, historia, etc.) son de fundamental y central importancia en el campo de la construcción teórica postmoderna”. En esta misma línea, queremos contribuir, junto con los escasos trabajos existentes hoy por hoy sobre el cuerpo en televisión, a ver cómo el lenguaje televisivo ficcional se ha visto contaminado de signos de nuestro tiempo y se refleja en su tratamiento del cuerpo. Porque analizar el cuerpo, en este caso en televisión, nos puede llevar a “aprehender la complejidad de la experiencia y el pensamiento producto del carácter hermenéutico de la actividad humana” (Pedraza, 2003)³ y su poder social y simbólico.

El uso del cuerpo en las series de ficción televisivas nos habla de la reconstrucción de los universos simbólicos, de un proceso de cambio que ya no se puede decir occidental, sino globalizado, en tanto que afecta a todas las producciones nacionales en mayor o menor medida, dada la influencia en las series del modelo americano extendido. En este proceso la denominada “telerrealidad” ha invadido la televisión llegando desde la información y extendiéndose a la ficción. Denostada por muchos críticos y teóricos, la telerrealidad, en nuestro país, de *Gran Hermano* (Telecinco: 2000-), *Operación Triunfo* (TVE: 2001-2003; Telecinco: 2005-), los *realities* en general y los programas de testimonio, ha servido como origen e inspiración de programas ficcionales donde se usan técnicas de documental. Ejemplo de ello es la inspiración directa en series forenses de “programas docudramáticos producidos para la televisión por cable como *Los nuevos detectives* (Discovery Channel, 1996-) y *Archivos del FBI* (Discovery Channel, 1999-2005)” (Cascajosa, 2007). Esa forma de mirada de la realidad se despliega en tres modos de mirar:

- La mirada óptica literal
- La mirada ideológica moral
- La mira cognitiva desde la fe

² “Discurso sobre la hibridez en Latinoamérica: del Descubrimiento hasta el siglo XXI”, pronunciado en el 14º Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Universidad de Ratisbona, 06-09/03/2003. Disponible en línea en <http://www.uni-leipzig.de/-iafsl/dhv2003/hibridez.html>. (17/X/2007)

³ PEDRAZA, Sandra (2003): “Cuerpo e investigación en teoría social”. Artículo en línea en la Universidad de los Andes. Disponible en <http://antropologia.uniandes.edu.co/zpedraza/zp1.pdf> (30/X/2007).

La primera de ellas nos deja mirar los cuerpos como se mira en la postmodernidad, fragmentándolos, invadiéndolos. Basilio Casanova (2007) distingue una nueva manera cinematográfica de mirar distinta a la clásica, la barroca y la vanguardista. Es la mirada postclásica, la de *Matrix* (1999, Hnos. Wachowski) por ejemplo, una forma intrusa y violenta de mirar las cosas y que mira también al espectador desde dentro del relato. Así sucede en las series médicas y forenses. La segunda se plantea mirar cuerpos hasta ahora no visibles y denostados, no protagonistas realzando sus cualidades físicas en función del canon de belleza imperante; son discursos que paradójicamente ensalzan por igual la belleza y la fealdad en claro contraste entre las series de adolescente y las de adultos, entre la belleza, la fealdad y el freakismo. Y la tercera, como en toda época de crisis de patrones estéticos propios, vuelve la mirada hacia el no cuerpo, hacia cuerpos irreales y fantásticos, hacia el más allá desconocido e inquietante que nutre al espectador de nuevos seres no tangibles ni demostrables como evasión y alternativa del propio cuerpo humano.

Obviando la animación, que necesitaría un estudio particular, desde esas tres perspectivas los usos del cuerpo en las series ficcionales han sufrido un aumento significativo en la última década, coincidiendo con época de cambio de milenio y no con década natural, proporcionando una tipología de representaciones del cuerpo que alcanza la especialización en las series, subgéneros dentro de la series de televisión. Fundamentadas en torno a cualidades de existencia, de belleza y de vida, dichas representaciones agruparían las siguientes series:

- El cuerpo vivo. Series médicas.
- El cuerpo muerto. Series de investigación forense.
- El cuerpo hermoso. Series juveniles.
- El cuerpo feo. Series familiares/culebrones.
- El no cuerpo: cuerpo/mente/alma. Series paranormales.

Desde la negación: muerto, feo y no cuerpo, desde la afirmación: bello y sano/vivo.

El cuerpo vivo

Y la lucha por mantenerlo con vida, habría que añadir. Porque lo que interesa a las series médicas es la enfermedad, cómo se la combate y, sobre todo, quienes se encargan

de hacerlo. En efecto, los personajes principales de estos relatos son los sanadores – médicos y demás personal sanitario- y no los propios pacientes, auténticos protagonistas de los males que padecen. De hecho, si hubiera que establecer unos ejes para organizar un estudio de la evolución de las series médicas desde sus orígenes, una buena elección sería el lugar ocupado por el enfermo; para complementarlo no podría olvidarse la búsqueda del realismo aparente.

Una de las teleseries pioneras de este género, *The Doctor* (NBC: 1952-1953), era una antología constituida por distintos casos clínicos, que se ocupaba más de los trastornos emocionales que las enfermedades acarreaban a los que las padecían que de los males en sí. No obstante, probablemente el primer drama médico que reúne los elementos característicos del género sea *Medic* (NBC: 1954-1956), donde existe una intención evidente de satisfacer la curiosidad de los espectadores por los detalles de la práctica médica. La figura del doctor heroico, comparable a un caballero andante enfundado en una bata blanca, se consagró con las series rivales *Ben Casey* (ABC: 1961-1966) y *Dr. Kildare* (NBC, 1961-1966), que marcaron una expansión del género hasta mediados de los setenta. Desde aquella práctica médica inmaculada hasta la representada en la ficción televisiva actual se ha avanzado hacia una ilusión de verismo, entre otras vías, escatimando cada vez menos detalles cruentos y morbosos a los espectadores. La comparación del tratamiento de los cuerpos en dos series sobre hospitales militares en el marco de conflictos bélicos, la comedia agrídulce *MASH (M*A*S*H)*, (CBS: 1972-1983) y la más reciente *Playa de China (China Beach)*, (ABC: 1988-1991), conduce a observaciones interesantes: en ambas, las heridas y mutilaciones de quienes pasan por sus quirófanos rasgan la superficie humorística o melodramática para denunciar los horrores de la guerra; sin embargo, en los años que las separan ha tenido lugar una progresiva pérdida de la timidez a la hora de mostrar explícitamente la devastación del cuerpo humano.

La veterana serie *Urgencias (ER)*, (NBC: 1994-), vinculada a *Playa de China* por el productor común John M. Wells, traslada el ritmo vertiginoso y desesperado de los pabellones de campaña a un centro hospitalario de una gran urbe. Tras la estela de la decana de las *soap operas* diarias, *General Hospital* (ABC: 1963-), del excelente drama coral coral *St. Elsewhere* (NBC: 1982-1988) o de su propia rival durante varios años, *Chicago Hope* (CBS: 1994-2000), la serie *Urgencias* ha afianzado definitivamente el

gran hospital como escenario preferido a las consultas particulares. Sin duda, los grandes pabellones ofrecen al televidente un espectáculo variado de cuerpos maltrechos, tecnologías y terapias insólitas, choques de egos profesiones, relaciones sentimentales y, sobre todo, situaciones al límite. El mensaje está claro: sin necesidad de una guerra exterior, médicos y enfermeros libran, en estas ficciones, continuas luchas sin cuartel para salvar miembros y vidas, relegando las suyas propias hasta el punto de prácticamente vivir en los hospitales. Mientras tanto, aquellos a quienes dedican sus esfuerzos transitan sobre camillas y sillas de ruedas por los pabellones sin que, en la mayoría de los casos alcancen auténtico estatus de personajes. Así, carentes de una caracterización distintiva, el grueso de los pacientes de estas series no existe sino como ejemplos de una corporeidad problemática y frágil, generadora de argumentos y ambientación.

Entre las series médicas recientes, *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC: 2005-), aun sin descuidar las facetas clínicas, toma partido por explorar la convivencia en condiciones tan estresantes. A semejanza de su hermana de cadena *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC: 2004-), *Anatomía de Grey* combina comedia y drama para tratar las relaciones laborales, amorosas, familiares, amistosas y sexuales dentro de un amplio espectro que abarca desde la ternura hasta lo sórdido. La bulliciosa vitalidad y la ambición profesional propias de los residentes, jóvenes y sanos, contrasta casi cruelmente con la penosa existencia, entre la desesperación y la resignación, de los pacientes más graves, cuyos cuerpos les separan de una existencia plena. De manera excepcional, en una trama importante de la segunda temporada, se cruzan sentimentalmente las vidas de integrantes de cada bando: la residente Izzie Stevens (interpretada por Katherine Heigl) y su paciente Denny Duquette (Jeffrey Dean Morgan). Apuesto y aparentemente robusto, Duquette es descrito como un hombre dinámico y triunfador, traicionado por un corazón delicado que lo condena a la postración, pero capaz todavía de conquistar a una hermosa joven. No obstante, el desenlace es trágico pues el enfermo fallece y la enamorada, tras un período de desolación, se propone mantener una actitud más distante de sus pacientes en lo sucesivo. En esta visión dualista del cuerpo como máquina ajena al espíritu que la habita, el músculo cardíaco averiado trunca los anhelos del corazón metafórico, estableciendo la superioridad de lo físico.

En los años sesenta, McLuhan, contempló la proliferación de series sobre médicos, compitiendo incluso con los tradicionales *westerns*, como un fenómeno perfectamente natural dado el poder de la imagen televisiva para despertar en el espectador el deseo de involucrarse (2005: 358). También predijo que esta moda daría lugar a una obsesión pública por el bienestar físico que bien podría haber conducido a una era en la que “la medicina ha sustituido a la religión como guardián social de la moralidad” (Turner, 1996: 203). Paradójicamente, en la actualidad, cuando las amenazas al cuerpo tienen un carácter cada vez más global, existe, sin embargo, una tendencia a responsabilizar al individuo del cuidado de su salud e incluso de su belleza. En este sentido, la metáfora del cuerpo-máquina debe interpretarse de manera distinta al ejemplo descrito más arriba: “nada impide a los individuos sentir que el cuerpo es *su* máquina, que pueden mantener y perfeccionar mediante dieta, ejercicio regular y chequeos” (Shilling, 2003: 33). La irresponsabilidad de no hacerlo así, constituiría por tanto una versión secularizada del pecado frente a la cual el médico adquiere la dimensión de un sacerdote que sustituye la Biblia por el vademécum. Los cuerpos castigados por las enfermedades son los campos sobre los que los médicos libran sus batallas y al mismo tiempo sirven como ejemplos admonitorios de los deslices que pueden conducir a tales estados de deterioro. Así, en la exitosa *House* (Fox: 2005-), el huraño protagonista, trasunto en galeno de Sherlock Holmes, humilla sistemáticamente a los pacientes a los que trata, ya sea en las fugaces consultas externas o en el caso central de cada episodio. Fascinante para las miradas sadomasoquistas o cansina para otros gustos, la fórmula que se repite una y otra vez somete a cada enfermo a un proceso de ensayo y error que es un genuino martirio en el que las punciones lumbares sustituyen a los antiguos instrumentos de tortura. Desde este punto de vista, el doctor House se antoja como una suerte de terrible inquisidor, en contraposición a los confesores amables de antaño, Kildare, Casey o Marcus Welby (*Marcus Welby, M.D.*, ABC: 1969-1976). Pero en una curiosa inversión respecto a la auténtica tradición religiosa, los pecados de la carne se han tornado en pecados del alma: para el misántropo House, la información que le proporcionan sus pacientes es engañosa y supone un obstáculo, mientras que los síntomas y las reacciones de los cuerpos siempre son sinceros.

El cuerpo muerto

El cuerpo muerto es un elemento básico en el relato de las series forenses. Pero ya no son los cuerpos simplemente heridos, vistos desde fuera. La utilización del cuerpo como elemento científico requiere coherencia interna narrativa y obliga a darle al mismo un tratamiento también pretendidamente científico. El resultado es un estilo de gore estilizado, arropado por un nuevo tipo de realización que pretende acercarlo a la retórica visual del documental científico. El discurso de la realidad televisiva pretende siempre mover a la compasión y el dolor -dos efectos, por otra parte, próximos a la tragedia-, y en este caso el estilo deriva hacia la asepsia, el distanciamiento y al puro placer y morbo visuales. Los cuerpos desmembrados son un reflejo de la fragmentación de la misma “estética posthipertextual” (Scolari, 2006) de la hipertelevisión, caracterizada por la multiplicidad de programas narrativos, la fragmentación de la pantalla, el ritmo acelerado, la intertextualidad desenfrenada y la ruptura de la secuencialidad. Gérard Imbert (1999) habla de la hipervisibilidad televisiva como “hipertrofia visual: un mostrar todo, de manera recurrente y al modo espectacular” que afecta a la mostración impúdica y obscena (en el sentido de Baudrillard, como mostrar excesivo) que no deja espacio para lo no-dicho, en este caso es lo no-visto. Lo invisible, lo no representable lo es ahora, en una violencia que muestra los cuerpos por dentro y por fuera, rotos y reconstruidos.

Lejos del cuerpo místico de Cristo y otros mártires, la profanación del cuerpo muerto, violado por la mirada voyeurística hipervisualizada se encuentra de forma evidente, nunca mejor dicho, y rotunda en las series forenses americanas de nuevo cuño. Lo que algunos llaman “el fin del cuerpo discreto” (Lucerga, 2004), lo lleva a cabo *CSI* (CBS: 2000-) en sus tres versiones, Miami, Nueva York y Las Vegas, y en todas sus temporadas. La especialización en vísceras y fluidos de esta serie, alterna con la investigación basada en huesos de la serie *Bones* (Fox: 2005-) y en la sangre en *Dexter* (Showtime: 2006-)⁴. Y aunque no sea un cuerpo muerto, especial mención se debe al uso del cuerpo del protagonista de la serie *Prison Break* (Fox: 2005-) y otras que parcialmente abordan la investigación forense como *Navy: Investigación Criminal* (*NCIS*, CBS: 2003-) o *Crossing Jordan* (NBC: 2001-). La ingenuidad de series como *Colombo* (ABC: 1968-1972), *Ironside* (NBC: 1967-1975), incluso ya *Twin Peaks*

⁴ Estas series incluso han reclamado la realización para alguno de sus capítulos de reputados realizadores del género en cine. *CSI Las Vegas* contó con la dirección de Quentin Tarantino para su capítulo *Grave Danger*.

(ABC: 1990-1991), dejan paso a una mirada realizadora cuya fotografía y montaje, nanotecnológicos aunque psudocientíficos, recrean un supuesto estilo documental plagado de música expresiva extradiegética, efectos visuales, ralentizaciones, aceleraciones, planos aberrantes que aportan un alto grado de subjetividad encubierto. La popularización televisiva del mundo forense en España llegó de la mano del *late night* dirigido por Pepe Navarro *Esta noche cruzamos el Mississippi* (Telecinco: 1995-1996) con el caso real del asesinato de las niñas de Alcácer, y, tras la invasión de series americanas, se ha atrevido nuestra televisión a producir con desigual resultado *RIS Científica* (Telecinco: 2007) o *Génesis, en la mente del asesino* (Cuatro: 2006-).

Los nuevos métodos mostrados en estas series no se remiten sólo a cómo se ha ido complicando el universo imaginario, los lugares comunes -ya no tenemos un cadáver, una mujer fatal, un policía y un asesino-, se trata también de la llegada de las nuevas tecnologías y de la vulgarización de lo que estaba prohibido y cerrado sólo al ámbito profesional forense, creando la ilusión al espectador de estar no ante lo verosímil sino ante la verdad, bien es cierto que se trata únicamente de una construcción, en tanto que muchos son los forenses y los policías que afirman que no es tan fácil todo el proceso como aparece en televisión, aunque también es verdad que en otros foros se acusa a estas series de dar demasiadas pistas a los delincuentes potenciales o reales. En palabras de Gonzalo Abril “la autenticidad sanciona la proximidad, la presencia, la tangibilidad de lo que existe realmente y no sólo se asemeja a lo existente” (1995: 96).

El cuerpo hermoso

La inseguridad sobre la propia imagen y el anhelo de ser bello constituyen un tema esencial dentro de las series protagonizadas por personajes en edad adolescente pero son, a su vez, reflejos de una obsesión generalizada. En términos colectivos, la sociedad actual está tan preocupada por su aspecto físico como, a título individual, lo está cada uno de los jóvenes que experimenta las transformaciones de su cuerpo: “El cuerpo joven, esbelto y sexual es muy valorado [...], mientras que se tiende a ocultar los cuerpos envejecidos de la atención pública” (Shilling, 2003: 31). Sobre todo en el caso femenino, ha sido tradicional considerar la juventud como condición necesaria de la hermosura, contagiando a ésta su carácter efímero. Es una asimetría que Susan Sontag denominó “el doble rasero del envejecimiento” (1972) y que se ha entendido como parte

del sometimiento de las mujeres a los dictados de belleza del sistema patriarcal (Wolf, 1992). No obstante, en tiempos recientes la situación parece haberse extendido al género masculino, que también se ha lanzado a la carrera de la cosmética, las mejoras quirúrgicas y ha tropezado con su propio trastorno dismórfico corporal, el “complejo de Adonis”. Como ya ocurriera con la anorexia, los creadores de ese término para la obsesión masculina por conseguir un cuerpo musculoso no han dudado en achacar una parte de la culpa a las imágenes suministradas por la televisión a la juventud (Pope et al., 2002: 12).

Lo más habitual ha sido que las series juveniles de mayor éxito estuvieran protagonizadas por actores atractivos pero de edad superior a las de los personajes que interpretan⁵. Sin embargo, como en la popular *Sensación de vivir (Beverly Hills 90210)*, Fox: 1990-2000), la diferencia es tan grande que ha dado lugar incluso a parodias pero no por ello han dejado de contar con la aceptación del público. Tal vez sea así porque estos adultos de rasgos neoténicos –a los que probablemente todos deberíamos aspirar en el seno de nuestra sociedad- encarnan a los adolescentes perfectos, aparentemente inmunes al acné y demás trastornos comunes de la auténtica pubertad. Además, esta serie y otras cortadas por el mismo patrón, como *O.C. (The O.C., Fox: 2003-2007)*, se sitúan en comunidades del más alto nivel económico, que la mayoría de los espectadores desconocen y, tal vez por ello, les resulten más creíbles las vidas de estos falsos jóvenes, tan inverosímiles como sus propios físicos. Así mismo ocurre en las series surgidas a partir del fenómeno argentino *Rebelde Way* (Azul Televisión/América TV: 2002-2003), todas ellas ambientadas como el original en un colegio elitista y protagonizadas por sus alumnos⁶. En consecuencia, el aspecto físico ideal y la solvencia económica se establecen como un doble objeto de aspiración que se hace aún más evidente a los espectadores mediante la inclusión rutinaria de uno más personajes feos y pobres entre los principales.

El cuerpo feo

⁵ Excepciones importantes a esta norma han sido las series sobre el instituto Degrassi (*Degrassi Junior High*, CBC: 1987-1989); *Degrassi High*, CBC: 1989-1991; y *Degrassi: The Next Generation*, CTV:2001-), que han sido bien recibidas tanto en su país de origen como en Estados Unidos o España.

⁶ Tal vez lo más característico de estas ficciones en cuanto a la utilización de cuerpo sea una erotización de los alumnos en sus uniformes de colegiales, comparable al más genuino *lolikon* (complejo de Lolita) de la cultura japonesa.

La ilusión de verdad se suma al fingimiento de lo feo como bello. El cuerpo feo, a partir del canon de belleza occidental imperante, invade nuestras series aderezado por otros elementos no físicos. Feísmo y vulgaridad e incultura van de la mano en casi todas las ficciones seriadas actuales. En series españolas como *Aquí no hay quién viva* (Antena 3: 2003-2006), *Aída*, nuestro primer *spin off* (Telecinco: 2004-), *Mis adorables vecinos* (Antena 3: 2005-2006), *La familia Mata* (Antena 3: 2007-), *El síndrome de Ulises* (Antena 3: 2007-), *Escenas de matrimonio* (Telecinco: 2007-) lo feo se confunde con lo hortera, lo barriobajero. E incluso en ellas el tratamiento de las minusvalías y las taras físicas o psíquicas son relevantes por provocar risotadas de mal gusto al más puro estilo tradicional. El valor del feísmo como reivindicación, como liberación del cuerpo de lo bello, se pierde ante la caída en la vulgaridad conceptual de los argumentos y parlamentos. La relación no civilización/bondad/feísmo de tan amplia producción literaria y cinematográfica se pierde en función de la reivindicación de lo feo y vulgar como reflejo de una realidad asumida y procedente de los *reality shows* y los espacios de testimonio. El fenómeno *Betty la fea* (RCN: 1999-2001), con tres millones de audiencia diaria, corrobora que el triunfo de la inteligencia sobre la belleza no es más que una fachada que termina necesitando de la transformación a guapa⁷, esperada por todos los espectadores al final de la telenovela, aunque a lo largo del *storyline* los guapos terminen enamorándose de los feos. En la versión española, *Yo soy Bea* (Telecinco: 2006-), el llamado batallón de las feas en la original colombiana, ostenta además una discriminación evidente entre personajes femeninos y masculinos. Los “feos” hombres no son realmente hombres poco agraciados sino más bien relacionados con el freakismo y la falta de estudios y dinero. Las mujeres, por contra, además de lo anterior, no visten glamorosamente, no poseen cuerpos estilizados, cuentan con rostros vulgares pero además son incultas, pobres y emigrantes (son muchos los personajes que muestran diversos acentos regionales y rurales).

Desde la Venus de Willendorf hasta las ciberchicas tipo Lara Croft el canon de belleza y el gusto han sufrido notables variaciones diacrónicas. Lo que ahora nos resulta bello en

⁷ La única adaptación nacional que no sufrió transformación fue la rusa, de 700 episodios, donde Katia es la protagonista de la serie *No naciste bella* (*Ne Rodis' Krasivoy*, STS: 2005-). La obra original de Fernando Gaitán para la televisión colombiana Canal RCN ha sido emitida en 92 países. Pueden verse más datos sobre ello y otras adaptaciones en el artículo “Hay feas por todo el mundo”, en *El País*, domingo 4 de noviembre de 2007, p.64.

otro tiempo podría haber sido interpretado como enfermizo. Pero lo que desconcierta es que lo feo se quiera convertir en relevante. Nótese que todas las series que intentan hacerlo son paródicas, luego no se plantean, por tanto, en el fondo, una subversión, una revolución reivindicativa del canon y del gusto. Se trata sólo de un juego, de una ilusión que provoque la identificación secundaria del espectador de a pie de modo automático. Los personajes del mundo “cutre-chic”, los famosos ocasionales, llamados “personajillos”, fagocitados de *realities* o descubiertos por periodistas como Jesús Quintero o Javier Sardá, son el origen de estos otros personajes de ficción que nada tienen que ver con el Jorobado de Notre Dame o con Frankenstein. El espectador puede ahora tomar como referencia a estos feos como modelos personales de avance social. Aranxa Desojo (2002) afirma que todos tomamos como modelos e intentamos ajustarnos a los triunfadores de cine y televisión. El cuerpo, que siempre ha sido objeto de estética y símbolo de lo que queremos que se interprete que somos, al ser un cuerpo feo, se convierte en un modelo al que podemos tender con más facilidad o que ya somos. Ya lo dice Sánchez Noriega (1999), el presupuesto fundamental de la neotelevisión es la producción de audiencias y, para ello, debe plantear estrategias de halago al espectador a través de la autorreferencia, el exhibicionismo, el público representado de múltiples formas, y una de ellas es la representación de ellos mismos. Betty intenta romper con el estereotipo occidental de la mujer como objeto de deseo de los cerebros masculinos (Ulchur: 2007). En este caso es ella el cerebro y él, Armando Mendoza (Álvaro Aguilar en la versión española), el objeto “asesuado” de deseo.

Sin cuerpo

El estatuto corporal encuentra su contradicción en un buen número de series que, como reflejo del interés mediático y fílmico de fin de siglo en lo paranormal, ofrecen personajes sin cuerpo o con cuerpos “anormales”. La cara B del cuerpo judeocristiano invade las series ficcionales televisivas en forma de alma o, en la más laica, de mente poderosa. La parapsicología y la superchería, la creencia en lo que no vemos ni tocamos otorga categoría de personajes a apariciones, fantasmas, seres fantásticos que actúan e interactúan con cuerpos físicos tangibles, digamos “normales”. Los viajes astrales, las psicofonías, los cuerpos sin vida que se mueven han descubierto un filón de existencia en series que sustituyen a las que ahora resultan también ingenuas (como sucediera en investigación forense): *V* (NBC, 1984), *Smallville* (Fox, 2001-), *Expediente X (The X-Files)*, Fox, 1993-2002). Se trata de series juveniles y familiares que alternan mirada de

fe y creencia en el más allá y en otros mundos -*Medium* (NBC, 2005), *Embrujadas* (*Charmed*, WB, 1997-2006), *Buffy, cazavampiros* (*Buffy The Vampire-Slayer*, The WB: 1997-2001; UPN: 2001-2003), *Entre fantasmas* (*Ghost Whisperer*, CBS: 2005-), la francesa *Premoniciones* (*David Nolande*, RTBF: 2006-), *Hospital Kingdom* (*Kingdom Hospital*, ABC: 2004), escrita y producida por Stephen King- con la existencia de otros seres de capacidades distanciadas de las comunes, como *Los 4400* (*The 4400*, USA Network: 2004-2007), *Numb3rs* (CBS: 2005-), *Eureka* (Sci Fi Channel: 2006-), la serie australiana protagonizada por sirenas *H2O: Just Add Water* (Network Ten: 2006) o *Kyle XY* (ABC Family: 2006-), un chico sin ombligo, supuestamente no nacido de mujer, la española *¡Ala... Dina!* (TVE: 2000-2002) La nueva serie fantástica americana de la temporada 07/08 es *Pushing Daisies* (ABC: 2007-), cuyo protagonista devuelve la vida a los muertos con tocarlo una vez, al estilo de realismo mágico de otra serie del mismo creador, *Tan muertos como yo* (*Dead Like Me*, Showtime: 2003-2004). Incluso National Geographic tiene una línea abierta de documentales sobre temas paranormales llamada originariamente *Revelaciones* (*Is It Real?*, National Geographic Channel: 2005-).

La fascinación por la muerte se revela como primaria entre los sentimientos de los telespectadores que encuentran todo un abanico de tópicos de género desacralizados reescritos por las series americanas: santos, estigmas, posesiones, rituales, zombis y otros entes que incluso llegan a provocar conflictos narrativos importantes, como el que se produce en algo que empieza a ser frecuente como es la narración en primera persona por parte de un personaje muerto: la narradora muerta de la nueva serie española *Gominolas* (Cuatro: 2007-), la de *Mujeres desesperadas* o las conversaciones del protagonista de *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, HBO: 2001-2005) con su padre muerto. Nunca se había conocido tal proliferación de paranormalidad en las televisiones desde el pionero programa *Más allá* en la segunda cadena de Televisión Española (1976-1982). Jiménez del Oso ha dado paso a Iker Jiménez, Cebrián y Cardeñosa en televisión y en radio, en revistas especializadas (Armentia, 2007). El mundo mágico, animado por famosos magos niños del cine, por novelas de Templarios y misterios esotéricos construye programas de no ficción que tienen como correlatos ficcionales a todos estos seres imposibles en el mundo natural enana búsqueda, precisamente, del más allá, como en toda época de crisis de valores éticos y estéticos.

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo (1995): “La televisión hiperrealista”, en *Cuadernos de Información y Comunicación*, nº1, Madrid, Universidad Complutense, pp. 93-101. Disponible en línea en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/11357991/articulos/CIYC9595110093A.PDF>. (21/XI/2007).
- ARMENTIA, Javier (2007): “Más allá de la telebasura: las pseudociencias”, *Trípodos*, nº21, Barcelona, pp.113-118.
- CASANOVA, Basilio (2007): “Maneras cinematográficas de mirar”, en *Área abierta*, nº17, Madrid, julio, pp.1-10.
- CASCAJOSA, Concepción (2007): “Reality Bites. De cómo la telerrealidad ayudó a salvar la ficción”, en *Trípodos*, nº 21, Barcelona, 2007, pp.97-102.
- CASCAJOSA, Concepción (ed.) (2007): “Las crónicas del Buffyverso: Creatividad e interdependencia en *Buffy, cazavampiros y Ángel*”, en *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Madrid, Laertes, pp.69-84.
- CERNUDA, Luis (1988): *Ocnos*, Barcelona, Seix Barral.
- DESOJO, Arantxa (2002): “La imagen de los triunfadores”, en *Fusión*, en línea en <http://www.revistafusion.com/2002/juliotemac106.htm> (15/X/2007).
- GARCÍA SOTTILE, María Eugenia (2007): “Algunas reflexiones sobre el emplazamiento actual del cuerpo en ciencia sociales y humanas”, en *Efdeportes*, nº109, Buenos Aires, junio 2007. Disponible en línea: www.efdeportes.com/efd109/el-cuerpo-en-las-ciencias-sociales-y-humanas.htm (20-XI-2007).
- GÓMEZ, Iván (2007): “(Tele)visiones del siglo XXI. O de cómo los medios colonizaron el cuerpo”, *Trípodos*, nº21, 2007, Barcelona, pp.79-87.
- HUERTA, Miguel Ángel (2007): “A dos metros bajo tierra. De la semilla del piloto al árbol de la primera temporada”, en CONCEPCIÓN CASCAJOSA (ed.): *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Madrid, Laertes, pp.85-98.
- IMBERT, Gérard (1999): “La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios/nuevos rituales comunicativos”, en I Jornadas sobre televisión, “Modos de ver/modos de

- seducir”, Madrid, Universidad Carlos III. Disponible en línea en <http://www.uc3m.es/ec3m/inst/MU/imbert1.htm> (14/X/2007).
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús (2007): “*Smallville*: Usted creará que Superman no puede volar”, en CONCEPCIÓN CASCAJOSA (ed.): *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Madrid, Laertes, pp.251-268.
- LUCERGA, María José (2004): “Ciborgs, forenses y la axila de Sanex”, en *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 7, junio. En línea en www.tonosdigital.com (14/X/2007).
- MCLUHAN, Marshall (2005): *Understanding Media*, Londres, Routledge.
- POPE, Harrison G., PHILLIPS, Katharine A. y OLIVARDIA, Roberto (2002): *The Adonis Complex: The Secret Crisis of Male Body Obsession*, Nueva York, Touchtone.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (1999): “Rituales de seducción en la neotelevisión”, *I Jornadas sobre televisión*, Madrid, Universidad Carlos III, versión en línea en <http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Noriega1.htm> (12/X/2007).
- SCOLARI, Carlos (2006): “La estética posthipertextual”. Texto en línea. Disponible en http://www.uvic.cat/fec/_fitxers/archivos_scolari/Scolari_Hiperliteratura2006.pdf (21/XI/2007).
- SHILLING, Chris (2003): *The Body and Social Theory*, Londres, Sage.
- SOBCHACK, Vivian C. (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press.
- SONTAG, Susan (1972): “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review of Literature*, nº 39, pp. 29-38.
- TORRAS, Meri (2006): “Cuerpos en serie: roles, géneros y sexualidades en CSI”, en VVAA: *Mujeres en serie*, Madrid, Ameco, 2006, pp.79-101.
- TURNER, Bryan S. (1996): *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Londres, Sage.
- ULCHUR COLLAZOS, Iván (2007): “Betty la fea: La suerte de la inteligencia” en *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº71, Quito. Disponible en <http://www.comunica.org/chasqui/ulchur71.htm>. (12/XI/2007).
- WOLF, Naomi (1991): *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*, Nueva York: Morrow.