

El *genre mixing* en la ficción televisiva norteamericana. El caso de Joss Whedon.

Irene Raya Bravo

Universidad de Sevilla

ireraybra@alum.us.es

Resumen: *La problemática genérica siempre ha sido un tema clave en el análisis del discurso audiovisual. Actualmente la televisión se encuentra en un complejo proceso de transformación en el que la fusión de géneros está marcando la evolución de las narrativas contemporáneas. La disolución de fronteras se ha hipervisibilizado y las series de ficción norteamericanas se están adaptando a esta transformación. Joss Whedon es un autor clave en ese momento de transición, porque además de ser uno de los showrunners más destacados de nuestro panorama audiovisual reciente, sus series son ejemplos representativos de esta tendencia actual hacia el mestizaje genérico.*

Palabras clave: *género, mezcla de géneros, hibridación de géneros, showrunner, televisión norteamericana, Joss Whedon, series norteamericanas dramáticas, Buffy, cazavampiros, Angel, Firefly, Dollhouse.*

Abstract: *The problem of genre has always been a key issue in media discourse. Nowadays, television is in transition and the genre mixing or generic hybridity is the most important characteristic in the TV drama. Joss Whedon is one of the most important showrunners in present US television. We will analyze his television shows, because all his programs are remarkable mixed dramas.*

Keywords: *genre, genre mixing, generic mixture, generic hybridity, showrunner, US television, Joss Whedon, Buffy, the vampire slayer, television drama, Angel, Firefly, Dollhouse.*

1. La cuestión del género en la televisión

Desde una perspectiva histórica, la problemática genérica siempre ha sido un tema clave en el análisis del discurso. Este interés teórico por la clasificación de los textos se comprende fácilmente cuando se observa que en cualquier proceso comunicativo aparece la cuestión del género, ya sea en literatura, cine o televisión.

Antes de observar la dialéctica existente entre género y televisión se hace imprescindible una breve revisión del concepto de género y los orígenes teóricos en los que se basa su desarrollo. La televisión, al ser un medio relativamente tardío, copia las clasificaciones de otros modos de expresión, aunque después las modifica acorde a sus peculiaridades técnicas, formales y productivas.

1.1. El concepto de género

El término “género” deriva del francés y significa “tipo”, aunque sus orígenes etimológicos se remontan al vocablo latino “genus” –origen, tipo, grupo-, empleado habitualmente en la biología para clasificar plantas o animales con atributos comunes. Precisamente, lo similar, lo familiar y lo cercano, son las claves esenciales que el hombre establece para distinguir los géneros entre sí, tanto en las ciencias puras como en las sociales. La confusión surge cuando se trata de aplicar una taxonomía rígida en áreas de estudio inexactas como la literatura y el cine, ya que las diferencias y las semejanzas no son suficientes para hacer distinciones inmutables o categóricas. El problema reside en que un género es más fácil de reconocer que de definir fuera del campo de las ciencias exactas (Bordwell y Thompson, 2001: 94).

Todo texto se inscribe, por adhesión o por rechazo, a uno o varios géneros, se hace comprensible a través de unas formas que tanto el autor como el lector reconocen. Todorov afirma que “no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes. Los géneros son precisamente esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura” (2005: 11).

1.2. La influencia de las taxonomías genéricas literarias y cinematográficas

Aunque la televisión sea un medio de comunicación con características específicas, en la cuestión genérica toma sus primeros apuntes de la clasificación cinematográfica, y ésta a su vez parte de las bases de la teoría literaria.

La clasificación de los textos ha sido una preocupación fundamental en la historia de la literatura, un tema ampliamente debatido desde la Grecia clásica hasta nuestros días, cuyo bagaje bibliográfico sería imposible abarcar sin un estudio exhaustivo de la materia. Tradicionalmente, la historia del género literario se divide en dos fases fundamentales que definen la forma de abordarlo (Tous, 43-44: 2010):

- Primera fase deductiva: modelo normativo, consiste en la aplicación de reglas genéricas a la literatura, a partir de clasificaciones generales y abstractas que se

han establecido desde el punto de vista del establecimiento de modelos genéricos y canónicos (modelo aristotélico)

- Segunda fase inductiva: consiste en la inferencia de los géneros a partir de las características de los textos literarios (formalistas). Este nuevo enfoque se relaciona con las posibilidades de hibridación genérica, porque la cantidad de géneros no está limitada normativamente.

Con respecto a la problemática de los géneros cinematográficos, parte de las bases teóricas literarias, aunque las peculiaridades del medio -como sucede con la televisión- impondrán otras cuestiones a tener en cuenta. El investigador del cine Thomas Schatz (1981: 15-16) explica que la principal diferencia entre los estudios de género literarios y los cinematográficos es que los primeros parten de los esfuerzos de críticos e historiadores por organizar el material según su propio criterio subjetivo. Por el contrario, los segundos no son organizados o descubiertos por analistas, sino que son el resultado de las condiciones materiales de filmación, producto de la interacción con el propio medio. Desde esta perspectiva, el mundo del celuloide está ligado, desde un principio, al mercado empresarial y es parte del tejido industrial; esta vinculación en la práctica significa que el término “género” englobará múltiples significados que sobrepasarán lo meramente narrativo.

Los preceptos clásicos de la literatura son acogidos por los críticos y teóricos cinematográficos en lo que concierne a las distinciones claras entre géneros, ya que estas fronteras tan marcadas son las que permiten a los productores y distribuidores presentar las películas de forma que sean reconocidas por el público. Desde un principio, la clasificación genérica de textos cinematográficos ha servido para agrupar una serie de películas con elementos comunes y para separarlas de otros productos. El género es el resultado de un proceso dinámico de intercambio entre la película, la industria y su audiencia (Schatz, 1981: vii). Cuando una película se inscribe a un género y es rentable económicamente, las productoras se encargarán de realizar otros filmes que puedan encajar en la misma etiqueta. El público sabe las reglas en este tipo de filmes y “la gente va a ver películas de género para participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resultan familiares” (Altman, 2000: 49).

Tal y como sucede con la televisión, las taxonomías de los géneros en el cine han destacado por ser inestables e imprecisas, sobre todo porque en la clasificación se tienen en cuenta diversos factores y no un único aspecto. Robert Stam define la esencia del problema de la siguiente forma (2001: 27):

Si bien algunos géneros se basan en el contenido de la historia (el cine bélico), otros se toman prestados de la literatura (la comedia, el melodrama) o de otros medios (el musical). Algunos se basan en sus intérpretes (las películas de Astaire-Rogers) o en el volumen del presupuesto (los *Blockbusters*), mientras que otros se fundamentan en sus estatus artístico (el cine de arte y ensayo), la identidad racial (el *black cinema*), los escenarios (el *western*) o la orientación sexual (el cine gay y lésbico).

1.3. El género televisivo y la confusión terminológica

La multiplicidad de enfoques existente en el cine ayuda a comprender que las clasificaciones genéricas atienden a varios factores. Cualquier intento de taxonomía rígida es inútil porque es un concepto en el que confluyen diversas cuestiones, siendo

la televisión además un medio “complejo y elusivo” (Casetti y Di Chio, 1999: 13) en el que la producción y la distribución tienen sus particularidades.

Tal y como sucede con la literatura y el cine, la categoría “género” es problemática y discutible en el ámbito televisivo, y en cada campo se han llegado a unos acuerdos específicos para determinar su significado. Omar Rincón (2006: 104) explica que existen varias formas de entender el género y que es el pacto lo que determina una u otra visión:

Unos se refieren a los géneros mediante el dispositivo de la comunicación (discursivos, epistolares, literarios, musicales, dramáticos, radiofónicos, cinematográficos, televisivos), mientras que otros hacen referencia al cine y determinan que son los estilos mediante los cuales se cuentan las historias (por ejemplo, el *western*, el policíaco, la ciencia-ficción, la comedia...); unos más creen que son los diversos tonos del relato (como el melodrama, la tragedia, la comedia, la épica...); otros afirman que son los formatos (la telenovela, la *sitcom*, el *talk show* y el *reality*); los minimalistas, finalmente, terminan distinguiendo sólo entre ficción y realidad.

La principal confusión en el ámbito televisivo es la que se produce entre el estilo, el tono del relato y el formato, quizás porque en principio existía una fuerte codificación entre todas estas directrices, rigidez que se ha ido relajando con el paso del tiempo y que apenas es perceptible en la actualidad. Es difícil encontrar una clasificación genérica que no mezcle distintos enfoques, siendo lo habitual las taxonomías que aúnan formato y tema⁷², lo que sugiere que el objeto de estudio no puede observarse desde una perspectiva unidireccional. En cualquier caso, como ocurre con otras modalidades artísticas, las distinciones genéricas en la televisión comprenden diversos factores que no sólo se refieren al texto en sí sino que también engloban otras cuestiones ajenas al propio relato que tienen que ver, sobre todo, con la recepción.

Existen muchos criterios útiles para la clasificación de un texto televisivo, y es precisamente esta multiplicidad la que fomenta la confusión terminológica. Concretamente en las series de ficción se puede atender a distintos factores, como por ejemplo: las series según las temáticas o contenidos desarrollados, los géneros de las series en relación a las expectativas generadas, las series según el formato, las estructuras en relación a la fragmentación de las tramas.

Los géneros se establecen como tales a partir de convenciones propias de la cultura popular, y tanto productores como receptores participan en la cuestión genérica. Es un concepto que posee un componente socializador; hay que tener presente que la competencia que un grupo social tiene de un género puede ser desigual, pues no existe una lista cerrada e inamovible de características sino que es más bien un conjunto de cualidades permeables y cambiantes.

2. La crisis genérica en la era hipertelevisiva⁷³

⁷² Ver Bignell (2005), Creeber (2008), Winckler (2002).

⁷³ El concepto de lo “hiper”, que surge con Lipovetsky, es empleado por Scolari y Gordillo para referirse a la televisión. El término empleado varía según el investigador del medio: son

La televisión es el medio actual que mayor número de historias ofrece, el narrador principal dentro de un conglomerado de culturas mediáticas, entendidas como aquellas que “intervienen en el mundo de la vida al construir rituales, prometer expresión y abrir el significar a nuevos modos sociales” (Rincón, 2006: 18).

Desde sus orígenes en los años 50, en la conocida como etapa *paleotelevisiva*, la ficción televisiva se presenta como un digno heredero del teatro y el cine para la retransmisión de contenidos de entretenimiento. Con la llegada de los años 90 se producen numerosos cambios tecnológicos y sociales que significan un aperturismo en el desarrollo de contenidos y en su difusión -proliferación de emisoras, fenómeno *zapping*, aumento de la publicidad, etc.-. Comienza entonces la *neotelevisión*, definida por Umberto Eco como aquella que “cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Pale TV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público” (Eco, 1999: 86).

La última etapa es la conocida como la era *hipertelevisiva* y suele datarse con la llegada del nuevo milenio. Imbert define esta tercera etapa como la llegada de un nuevo “discurso que se recrea en un juego con la representación de la realidad, que se salta las fronteras entre géneros y categorías, diluye la noción misma de la realidad y de identidades estables” (Imbert, 2008: 55).

2.1. La hipertelevisión

El inicio de la *hipertelevisión* se data en el año 2000 y es una fase cuya esencia es la exageración de los estilos ya planteados. Confluyen una serie de mejoras tecnológicas, sociales y de producción que transforman el medio. Por un lado, además de las cadenas públicas y privadas de épocas precedentes, hay que sumar la consolidación del cable y los canales *Premium* estadounidenses, así como la expansión de la informática; todos ellos son factores que favorecen la convergencia de distintos modelos televisivos. Las distintas formas de recepción empiezan a convivir sin que haya conflicto y sin que se produzcan oposiciones excluyentes, complementándose y configurando distintas propuestas de recepción (Gordillo, 2009: 15). Lipovetsky diserta sobre las cualidades de esta época particular y encuentra un denominador común en todos los ámbitos: “Hipercapitalismo, hiperclase, hiperpotencia, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto, ¿Habrà algo que no sea hiper?” (2006: 55). Esta misma sensación de hiperbolización define precisamente la situación del discurso televisivo de los últimos años, donde se ha perdido la noción de los límites en función de un discurso dominado por la exageración.

Esta tercera etapa está caracterizada por su carácter *neobarroco* (Calabrese, 1994: 12); es un periodo en el que la realidad se trata de forma espectacular, se inflan las formas (expresivas, narrativas y estéticas) y se recurre continuamente al juego con las identificaciones (Imbert, 2008: 19). Este momento histórico identificado con la *hipertelevisión* ha definido el desarrollo de la ficción televisiva serial norteamericana que se ha visto afectada por este profundo proceso de transformación sufrido por el medio durante los últimos diez años.

sinónimos los conceptos de *hipertelevisión*, *postelevisión* (utilizado por Piscitelli, Imbert o Missika) y *metatelevisión* (usado por Olson, Carlón y Tous).

2.2. La hibridación genérica y el *genre mixing* en la era hipertelevsiva

El concepto “hibridación” posee un origen biológico y se refiere al cruce de dos o más especies. Aplicado a la televisión, supone la fusión entre dos tipos de programas, aunque el estudioso del medio Jason Mittell (2004: 153-154) rechaza esta terminología, por sus connotaciones biológicas incompatibles con categorías culturales, y propone el concepto más adecuado *genre mixing*. Su objetivo es huir de las taxonomías rígidas aplicables a las ciencias exactas para dar cuenta de un campo de estudio en constante evolución.

Los orígenes de este tipo de fusiones entre programas televisivos se remontan a la primera edad televisiva, pero es ahora cuando han empezado a tener un papel relevante en las nuevas narrativas. Durante la *paleotelevisión* la distinción entre los dos macrogéneros de la información y el entretenimiento estaba fuertemente codificada, pero el cambio que se produce durante la era *neotelevisiva* deriva en el desdibujamiento de los límites y en la tendencia a que la parrilla se construya de forma heterogénea. Esta transformación dificulta la clasificación de los programas, tendencia que se amplificará enormemente durante la era de la *hipertelevisión*, que es un momento caracterizado precisamente por la adhesión de los programas a varios géneros y la creación de formatos que se encuentran a medio camino entre la información y el entretenimiento.

La tendencia a la hibridación o la mezcla de géneros se acrecienta en el nuevo milenio, afecta a todos los programas produciéndose una retroalimentación en ambos sentidos. En relación a este mestizaje entre ficción y no ficción Gordillo afirma que “si los discursos de la realidad se ficcionalizan y espectacularizan, la ficción va a sufrir una metamorfosis influida por los discursos informativos” (2009: 38). Así el *reality show* se construye con una estructura narrativa cercana a la de los relatos de ficción, se consolida el docudrama y se desarrollan nuevos géneros como el falso documental. La noción de los límites precisos se deja llevar por la lógica contradictoria en una especie de *pastiche* en el que se crean espacios intermedios a medio camino entre la ficción y la realidad. Imbert denomina “*entre-deux* a la inclinación que tiene la *hipertelevisión* a jugar con los límites en su representación de la realidad y a la tendencia a crear espacios intermedios, *intersticiales*, que se sitúan en las fronteras de géneros y categorías, en un espacio ambivalente” (2008: 61).

2.2.1 *El genre mixing* en las series de ficción norteamericanas

En el plano de la producción serial de ficción norteamericana la transformación que ha afectado a la televisión ha sido muy influyente, inaugurándose una prolífica etapa creativa en la que el género y el formato han dejado de ser taxonomías estáticas. Se ha producido una auténtica crisis genérica cuyas posibles causas Tous (2010: 62-63) resume en cinco puntos:

1. Las alteraciones genéricas han dejado de ser consideradas inaceptables o amenazantes frente a la consideración del género como canon.
2. La crisis genérica se puede relacionar con la pérdida de representatividad social mediante emblemas.

3. Influencias de la posmodernidad y el poscolonialismo, especialmente mediante la naturaleza fragmentaria de las narraciones contemporáneas.
4. Funcionamiento de la televisión como combinatoria de fragmentos: los programas contenedores desarrollan una función de aceleración del proceso de hibridación de géneros y formatos en la narrativa audiovisual.
5. Influencia de los procesos de convergencia mediática: se ha producido una fragmentación del visionado derivada de las mejoras tecnológicas como el mando a distancia, la televisión por satélite y las plataformas digitales.

Por su parte, en *Les miroirs de la vie. Histoire des séries américaines*, Martin Winckler define siete características básicas que comparten la mayor parte de las series dramáticas norteamericanas actuales y que podrían resumirse de la siguiente manera (2002: 78-80):

1. Actualmente, las series dramáticas surgen con la intención de desarrollar sus líneas narrativas durante varios años.
2. Sus personajes tienen (directa o metafóricamente) características fundamentales del ser humano.
3. El desarrollo de cada temporada de producción corresponde con el calendario real.
4. Los escenarios exploran, de manera sistemática, la experiencia individual y colectiva, consciente e inconscientemente, de la América contemporánea.
5. Los guionistas gozan de todas las libertades narrativas que sean posibles en la lógica de la serie.
6. La dimensión temporal y el envejecimiento de los personajes son consustanciales al proyecto de la serie.
7. Las ficciones-espejo cultivan continuamente la intertextualidad.

La falta de pureza genérica se ha convertido en una realidad, la multigenericidad, el solapamiento y las continuas referencias intertextuales son las claves de la ficción actual. Tous (2010: 61) considera que la crisis genérica se puede considerar desde dos ángulos: por un lado, la hibridación y las continuas recurrencias pueden interpretarse como un síntoma del agotamiento de las fórmulas tradicionales, como una señal ineludible de la falta de originalidad que impera en la actualidad. Por otro lado, la televisión se ha manifestado como un medio eficaz para formar al espectador en competencia genérica, pudiéndose interpretar que las parodias intertextuales y la hibridación genérica son síntomas de la madurez de los productos de ficción. Las series de televisión actuales se desplazan entre varios territorios, se ha creado un nuevo modelo de ficción televisiva alejado de lo que se había establecido tradicionalmente.

3. Joss Whedon

Joss Whedon es uno de los pocos creadores que se han ganado el título de “autor de culto” en el espacio de la televisión comercial norteamericana. Es, junto a J.J.

Abrams, uno de los *showrunner*⁷⁴ más destacados de la actualidad, sobre todo porque ha conseguido crear una comunidad de seguidores que son fieles a su trabajo, incluso cuando las series son canceladas o retiradas de la programación, como ha sucedido con *Firefly* (*Firefly*, Fox: 2002-2003) y *Dollhouse* (*Dollhouse*, Fox: 2009-2010). Ante todo, Whedon es un escritor y es su necesidad de contar historias lo que le ha acercado al mundo de la televisión, que ha compaginado con el trabajo en la gran pantalla, el cómic e incluso la ficción en Internet⁷⁵. Tras sus últimos fracasos en televisión ha decidido concentrar sus esfuerzos creativos en el cine, ámbito en el que se están fraguando sus últimos proyectos.

Es un autor que representa perfectamente esta tendencia a la hibridación en la ficción serial actual, que ya comenzó experimentando en *Buffy, cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*, WB: 1997-2001; UPN: 2001-2003) y en su *spin-off* *Angel* (*Angel*, WB: 1999-2004), y ha seguido desarrollando en sus siguientes *shows*, siempre con el propósito de sorprender a un espectador al que no infravalora.

3.1. Breve repaso de su obra televisiva

Debido a lo prolífico de su carrera, en esta comunicación nos centramos exclusivamente en su trabajo televisivo. Como autor en la pequeña pantalla, comienza su labor en la *era neotelevisiva* a finales de los 80, interviniendo como guionista, primero en cuatro capítulos de la serie *Roseanne* (*Roseanne*, ABC: 1988-1997), y después como co-productor de *Dulce hogar... a veces* (*Parenthood*, NBC, 1990-1991). No obstante, es durante los últimos años del siglo XX e inicios de la etapa *hipertelevisiva* cuando empieza a destacar su labor como autor en el medio.

3.1.1. *Buffy, cazavampiros*

Sinopsis: La joven Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar) es una cazavampiros que trata de compaginar este deber sagrado con los problemas habituales de una adolescente. Para ello contará con el apoyo de sus amigos: su Vigilante, el señor Giles (Anthony Stewart Head), su tímida pero inteligente amiga Willow (Alyson Hanigan), su fiel amigo Xander (Nicholas Brendon) y Angel (David Boreanaz), un vampiro con alma del que se acaba enamorando.

La creación de la serie nace de un caso particular, pues procede de una producción cinematográfica -ideada por Whedon- que fracasó en el cine y tiene una segunda oportunidad en la televisión. La serie completa está formada por siete temporadas, cada una de ellas con veintidós capítulos excepto la primera que está compuesta por doce.

La serie es una serie de acción sobrenatural en la que se fusionan el drama, la comedia, la tragedia, el terror, la fantasía e incluso el musical.

⁷⁴ El término es un concepto habitual de la televisión norteamericana, se utiliza cuando un guionista experimentado asume el control creativo y productivo de un *show*, convirtiéndose en el mayor responsable de su producción (contenido, desarrollo, línea argumental, decisiones creativas y de equipo artístico...).

⁷⁵ Trabajos más relevantes en otros ámbitos: en cine se espera el estreno en 2012 de la superproducción *The Avengers*; en el mundo del cómic continuó la octava temporada de *Buffy* (*Buffy, the vampire slayer*, Dark Horse Books, 2007-; distribuido en España por Norma Editorial); en Internet triunfó con *Dr.Horrible's Sing-Along Blog* (2008).

3.1.2. *Angel*

Sinopsis: Angel abandona Sunnydale (final de la tercera temporada de *Buffy, cazavampiros*) y se traslada a Los Ángeles, donde abre una agencia de detectives, especializada en el terreno de lo sobrenatural, en la que empieza resolviendo casos con la ayuda de un medio demonio que tiene visiones llamado Doyle (Glenn Quinn) y de una antigua protagonista de *Buffy*, la simpática y frívola Cordelia Chase (Charisma Carpenter). A ellos se unirán posteriormente otros personajes que luchan contra el mal en Los Angeles como Charles Gunn (J. August Richards), Fred (Amy Acker), Lorne (Andy Hallet) o Connor, el hijo adolescente de Angel (Vincent Kartheiser).

El éxito de *Buffy* favorece la creación de un *spin-off* con uno de los personajes principales de *Buffy, cazavampiros*: Angel, el vampiro sin alma, el gran amor romántico de Buffy, se convierte en el nuevo protagonista de una serie más oscura y menos juvenil que el programa del que procede. El programa, creado por Joss Whedon y David Greenwalt, se titula *Angel* (*Angel*, WB: 1999-2004), consta de cinco temporadas con veintidós capítulos cada una.

Angel es un *spin-off* muy particular porque es el resultado de una *transvalorización*⁷⁶: “la valorización de un personaje consiste en atribuirle, por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante y / o más simpático, en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto” (Genette, 1989: 432).

Angel es una serie de carácter más procedimental, de investigadores sobrenaturales, cercana estéticamente al cine negro, con gran dosis de acción y aventuras, fantasía, humor e incluso terror.

3.1.3. *Firefly*

Sinopsis: un grupo de contrabandistas, capitaneados por el antiguo soldado Malcom Reynolds (Nathan Fillion), cruza la galaxia en busca de encargos a bordo de una nave que se llama *Serenity*; el resto de la tripulación lo engrosan la antigua compañera de batallas de Mal, Zoe (Gina Torres), su esposo y piloto Wash (Alan Tudyk), la mecánica Kaylee (Jewel Staite), el mercenario Jayne (Adam Baldwin), Inara, la dama de compañía que ha alquilado un trasbordador (Morena Baccarin), el pastor Books (Ron Glass) y los hermanos fugitivos Tam, River (Summer Glau) y el doctor Simon (Sean Maher).

Firefly es la tercera apuesta televisiva de Joss Whedon, realizada para la cadena Fox. La serie sólo duró un año y consta de 14 capítulos, incluyendo el piloto especial de casi hora y media de duración, no llegando a emitirse en España. A pesar de su corta duración en antena, el triunfo de la serie en DVD consiguió que la Universal se

⁷⁶ Esta consideración de *Angel* como un *hipertexto* que resulta de la transvalorización de *Buffy* como su *hipotexto* es una teoría que Concepción Cascajosa también desarrolla en *La caja lista: Televisión norteamericana de culto* y en *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*.

arriesgara con Whedon y le dio la oportunidad de realizar el filme *Serenity* (*Serenity*, 2005) a partir de la trama de la serie.

Firefly es una propuesta arriesgada, en la que la hibridación genérica es extrema: aunque se plantea dentro del terreno de la ciencia ficción, su idea se aleja de lo que había hecho el autor previamente y el nuevo universo que ofrece es una especie de *western* en el espacio con ciertos toques orientales, con grandes dosis de comedia, aventuras e incluso intriga.

3.1.4. *Dollhouse*

Sinopsis: una joven llamada Echo (Eliza Dushku) es un “activo” o “muñeca” (*doll*) de una corporación llamada Dollhouse; en este lugar, a ella y al resto de “activos”, como Sierra (Dichen Lachman), Victor (Enver Gjokaj) o Noviembre (Miracle Laurie), les eliminan su personalidad -incluyendo sus recuerdos, sus habilidades, sus deseos- para sustituirla por otras personalidades acordes a determinadas necesidades de clientes. En cada capítulo, Echo tiene una nueva personalidad que el neurocientífico Topher (Fran Kranz) le graba y una nueva misión que la jefa de la casa Dollhouse, Mrs. DeWitt (Olivia Williams) le adjudica; junto a ellos trabaja en la casa una enigmática doctora, Dr. Claire Saunders (Amy Acker) y los cuidadores de los “muñecos”, entre ellos el vigilante de Echo, Boyd Langton (Harry Lennix). Un agente del FBI, Paul Ballard (Tahmoh Penikett) investiga los rumores de la existencia de la corporación Dollhouse obsesionándose por una chica llamada Caroline que es la actual “muñeca” Echo.

En el año 2009 Joss Whedon se embarca en un nuevo y último proyecto televisivo⁷⁷ en el que repite con parte de su equipo técnico y artístico. La nueva serie se llama *Dollhouse* y consta de dos temporadas, la primera con 13 capítulos más el piloto y la segunda con otras 13 entregas. La serie no consigue el favor de la audiencia y desde el principio se augura su pronta cancelación. La renovación de una segunda temporada fue una sorpresa y sólo se justifica por la confianza de la cadena Fox en Joss Whedon, que a estas alturas ya se había convertido en un creador de culto con un núcleo importante de seguidores muy fieles.

Lo particular de la serie es que parte de un argumento que dificulta la creación de tramas seriales, pues la protagonista tiene cada día una nueva personalidad y un nuevo caso que favorece la estructura episódica. Se contrapone, en cierto sentido, al principio que establecen Balló y Pérez (2005: 102) que dice que “un personaje serial se afirma a través de una identidad”, porque lo cierto es que la personalidad de Echo se forma de retazos fugaces que van quedando impresos en su memoria y, sobre todo, de la impresión que su persona crea en los seres de su entorno.

La serie, inscrita en la ciencia-ficción, se debate entre distintos géneros según el capítulo, de la acción a la intriga, pasando por episodios más humorísticos e incluso post-apocalípticos.

⁷⁷ Aunque no realizará más proyectos propios en televisión, será director invitado en otras producciones como *Glee* (“Dream On”, 1.19) o *The Office* (“Business School”, 3.16; “Branch Wars”, 4.6).

3.2. Rasgos comunes de las series

A pesar de las diferencias temáticas o estéticas, en las series de televisión de Joss Whedon se detectan una serie de preocupaciones constantes, ideas recurrentes e incluso características de producción que atraviesan la creación de todos los programas. Las claves de su estilo son:

La corralidad, entendida como la aparición de varios personajes con carga semántica, es una de las claves básicas de todos los programas. Aunque el peso recaiga sobre un protagonista (Buffy en *Buffy*, Angel en *Angel*, Mal en *Firefly*, Echo en *Dollhouse*), éste siempre irá acompañado por un grupo de caracteres regulares, entre seis y nueve, cuyas personalidades tendrán una evolución propia. Si en *Buffy* y *Angel* los objetivos del individuo solían ser acordes con los del grupo de referencia, en las últimas producciones de Whedon, tanto en *Firefly* como en *Dollhouse*, los intereses de cada persona son más individuales e independientes, creando esta multiplicidad de visiones algunos de los principales conflictos de las tramas.

El cuestionamiento del concepto de “familia” es una de las preocupaciones habituales del autor. Apenas aparecen relaciones de parentesco tradicionales cuya vinculación con los protagonistas sea significativa, siendo el grupo de referencia no sanguíneo el auténtico núcleo de confianza de los personajes. Buffy proviene de un hogar de padres divorciados y a pesar de que vive con su madre es en su grupo de amigos donde recibe el verdadero apoyo para realizar su labor de Cazadora. En el caso de la serie *Angel*, el vampiro con alma se rodea de un grupo de gente, cuyo interés común es la lucha contra el mal y que acaban configurando el auténtico vínculo de Angel con la humanidad. En *Firefly*, la tripulación de la nave, con sus diferentes intereses y orígenes, forma una familia alrededor del capitán Mal, que cuida de ellos y de la nave en la que viven. *Dollhouse* es quizás el caso más inusual; la base de la serie es precisamente la creación de desconfianza, la posibilidad de que cada humano sea un *activo*, una persona programada de quién el espectador no debe fiarse. A medida que avanza la serie, la casa *Dollhouse* en la que vive Echo se vuelve más recelosa del exterior, incluso de la propia corporación a la que pertenecen, y las relaciones entre los personajes se vuelven más cercanas, se protegen entre ellos y del resto.

Los personajes femeninos poderosos y autosuficientes son otra constante. Whedon ha comentado que las mujeres fuertes no eran fáciles de encontrar en el cine y la televisión de los 80, y que sólo James Cameron había ofrecido dos auténticos prototipos de féminas competentes: Ripley y Sarah Connor son luchadoras, valientes, independientes, precisamente el modelo de mujer que él buscaba para sus historias (Havens, 2003: 6). De sus cuatro series, dos están protagonizadas por mujeres y en las otras dos aparecen personajes femeninos al estilo de Cameron: en *Buffy* tenemos a la cazadora, pero también a la inteligente y superpoderosa bruja Willow. *Angel* necesita la fortaleza y constancia de Cordelia para no alejarse de su lado humano, mientras que la frágil Fred es una brillante científica. En *Firefly*, Zoe es la mano derecha del capitán, su compañera de batallas y, a menudo, guardaespaldas; Inara, por su parte, es una “acompañante” que se enorgullece de su profesión y de su autosuficiencia. Echo en *Dollhouse* es una “activa” fuerte e inteligente y la directora de la casa, Mrs. DeWitt, es una mujer implacable y fría que gobierna la organización con férrea determinación.

Los puntos de giro en las tramas son fundamentales en la construcción argumental de todas las series, una de las pautas más reconocibles de su estilo como escritor. Le gusta sorprender al espectador con un inesperado giro, y para ello se aprovecha de los tópicos de los géneros, dirigiendo la historia hasta cierto punto en el que todo cambia y surge una nueva situación. Esto sucede tanto a nivel episódico, dentro de cada capítulo, como a escala serial, siendo la sorpresa una de sus principales bazas en la construcción narrativa. En *Buffy*, el primer punto de giro relevante surge a mediados de la segunda temporada, cuando *Angel* se convierte en villano al tener relaciones íntimas con la protagonista (“Sorpresa”, 2.13). En *Angel* es el nacimiento de Connor, el hijo de Angel, concebido con la vampira Darla, el punto de origen de muchos conflictos que desvían el transcurso de la historia. *Firefly*, por su corta duración temporal, tuvo menos oportunidades para crear un impactante giro argumental, pero es sin duda el personaje de River, la inteligente, desequilibrada y aparentemente indefensa joven, la que permite a Whedon dar una vuelta de tuerca a la historia: en “War Stories” (1.10) se ve por primera vez como River tiene un talento sorprendente para utilizar armas, es una asesina rápida y precisa, talento oculto que será origen del conflicto del filme *Serenity*. *Dollhouse*, por la propia naturaleza de su argumento, es una serie que utiliza con frecuencia el factor sorpresa para la cohesión de las tramas, y cuando el espectador descubre por primera vez que cualquiera de los personajes puede ser un “activo” (como es el caso Madeleine) se produce ese desconcierto.

También en la forma de producción está latente su peculiar forma de hacer televisión. Es partidario de crear un clima de cooperación entre los miembros artísticos y técnicos de su set, quizás por eso repite con la mayoría de ellos en todas sus series, creciendo así una sensación de familiaridad que trasciende todas sus obras. Es el tipo de *showrunner* que se rodea de un grupo regular de guionistas, forma equipos de trabajo estables, y colabora con ellos a lo largo de los años en distintos *shows*, convirtiéndose además en mentor de muchos escritores noveles que ingresan en sus filas con poca experiencia, crecen allí y se convierten, incluso, en productores ejecutivos de los programas (es el caso de Marti Noxon, Jane Espenson, o David Greenwalt).

3.2.1. Un estilo basado en la mezcla genérica

Una de las claves de la identidad creativa del autor es su afición por la materia argumental que sobrepasa “lo real”, siendo el uso de la ciencia ficción y la fantasía una de las particularidades genéricas que caracterizan toda la obra de Joss Whedon. Si *Buffy* y *Angel* parten directamente de la mitología propia de los monstruos románticos (los vampiros, Angel como una versión moderna de Jeekyll & Hyde, la aparición de hombres lobo, la existencia de la magia y las brujas...), *Firefly* explotará la visión de un futuro espacial y *Dollhouse* tratará sobre la posibilidad, actualmente inconcebible, de la manipulación física de la mente humana. Whedon comenta con respecto a este tema que “lo mejor de escribir ciencia-ficción es que es como escribir todas las etapas de la historia que te interesan. Puedes inspirarte en cualquier cosa, porque cada episodio de la historia es un fragmento de la naturaleza humana”⁷⁸; lo importante para él de la ciencia ficción es su capacidad para contar historias en forma

⁷⁸ Comentario recogido en los Contenidos Adicionales de *Serenity*, en “Historia Futura: La Historia de la Tierra que fue”. El DVD ha sido distribuido en España por Universal.

de metáforas. En la práctica, las series de fantasía y ciencia ficción actuales están más preocupadas por su relación con el mundo real que con la exploración de artefactos y mundos imaginarios, es lo que Concepción Cascajosa denomina “metáfora –ficción, la utilización del género fantástico como alegoría de los problemas cotidianos” (Cascajosa, 2005: 85).

En cualquier caso, aunque las temáticas siempre sobrepasen los límites de lo real o lo posible, ninguna de sus series puede clasificarse exclusivamente en el terreno de la fantasía o la ciencia-ficción, siendo la hibridación una de las particularidades más representativas de su estilo. *Buffy* se mueve entre el drama, la acción, la comedia, la acción e incluso el musical; *Angel* está a medio camino de la acción, el cine negro y a veces la comedia. *Firefly* es quizás el caso más original, una serie futurista espacial, con acción y comedia que se desarrolla estilísticamente como un *western*. *Dollhouse* podría catalogarse como una serie dramática, thriller, de ciencia ficción, en ocasiones de acción y con algunos momentos cómicos.

4. Conclusiones

El *genre mixing* se está convirtiendo en una de las señas de identidad de la ficción contemporánea. Las series de la *era hipertelevisiva*, además de captar el interés académico, se están ganando el favor de una nueva audiencia más selectiva que se ha convertido en *target* de interés para los productores. Este nuevo público son los “urbanitas”, con poder adquisitivo (inclinados hacia delante) que usan videoconsolas y DVD, y los jóvenes cibernavegadores, que no usan el receptor televisivo tradicional (García de Castro, 2007: 1).

La pureza genérica se ha defendido, durante mucho tiempo, como una forma de crear textos homogéneos, reconocibles y con una fuerte identidad. No obstante, en la era hipertelevisiva, la fusión genérica se ha convertido en un rasgo de estilo de los creadores, siendo incluso la característica narrativa más representativa de sus textos. Ninguna serie de las analizadas puede definirse con un solo género, ni siquiera dentro de la ciencia-ficción o la fantasía, porque en todas operan códigos que tradicionalmente se asocian a otro tipo de construcciones. De hecho, su adhesión al género fantástico es casi circunstancial, porque éste sirve a menudo para crear alegorías y metáforas de problemáticas cotidianas.

Con respecto a Joss Whedon, la fusión de elementos genéricos es uno de los puntos fuertes de su obra, un aspecto presente en todos sus programas televisivos. Whedon es un gran conocedor de los códigos genéricos, especialmente los que operan en el terror, la fantasía y la ciencia-ficción, y por eso precisamente consigue sorprender al espectador dándole la vuelta a lo obvio. Es una de sus marcas, una de las características que definen su trabajo como el de un autor y no como un simple productor ejecutivo. En esta nueva edad televisiva, el trabajo de los *showrunners* sobrepasa los límites seguros y esquemáticos en los que trabajaba la ficción, precisamente porque no infravaloran el horizonte de expectativas del espectador y son conscientes de la necesidad de reinventar o reciclar en la búsqueda continúa del efecto sorpresa.

Como gran conocedor de los géneros tradicionales, el autor emplea elementos genéricos descontextualizados para conseguir un efecto de reciclaje nostálgico,

porque la mezcla de códigos supone un homenaje a una tradición genérica antigua que es parte de la memoria cognitiva del espectador. Se trata de recuperar y reinterpretar los sentidos originales en mensajes nuevos que juegan con este bagaje de sentidos previos connotados a través de elementos genéricos. Whedon maneja esta fusión de elementos: incluye secuencias de terror tópicos y las une con elementos de comicidad, o fusiona la iconografía del *western* y la ciencia-ficción, como sucede en *Firefly*. Así consigue “efectos nostálgicos –por la recuperación de materiales audiovisuales del pasado- o cómicos, por la descontextualización de los fragmentos reciclados y la inclusión en un ámbito diferente” (Gordillo, 2009, 18-19).

En conclusión, la hibridación se presenta como la consecuencia natural de la evolución del medio. Desde esta perspectiva, consideramos esta tendencia como un síntoma positivo de la construcción narrativa de las nuevas ficciones, y no como una señal del desgaste de las fórmulas genéricas tradicionales. El *genre mixing* es una técnica que funciona gracias a la madurez de un espectador que está preparado para descifrar la fusión de códigos dispares y que puede aceptar retos por su alta competencia en materia genérica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Robert C. y HILL, Annette (ed.) (2004): *The Television Studies Reader*, London, Routledge.
- ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- ARISTÓTELES: *Poética*, edición electrónica de la Biblioteca virtual de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles.htm> (consultado: 10/01/2012).
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (2005): *Yo ya he estado aquí: ficciones la repetición*, Barcelona, Anagrama.
- BIGNELL, Jonathan (2005): *An introduction to Television Studies*, New York, Routledge.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (2001): *Film Art. An introduction*, New York, McGraw-Hill.
- CALABRESE, Omar (1994): *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2005): *Primer Time: las mejores series de TV americanas. De CSI a Los Soprano*, Madrid, Calamar Ediciones.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006): *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona, Paidós.

- CASTAÑARES, Wenceslao (1997): “La televisión y sus géneros: ¿una teoría imposible?”, en *Cuadernos de información y comunicación (CIC)*, nº 3 (ejemplar dedicado a: El Estado de la cuestión), pp. 167-182, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=188593> (consultado: 19/01/2012).
- CREEBER, Glen (ed.) (2008): *The Televisión Genre Book*, Londres, British Film Institute by Palgrave Macmillan.
- ECO, Umberto (1999): *La transparencia perdida*, Barcelona, Lumen.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2007): “La televisión hipermoderna”, en *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, nº 73, en <http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulotribuna.asp?idarticulo=2&rev=73.htm> (consultado: 20/01/2012).
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GORDILLO, Inmaculada (2009): *La hipertelevisión: géneros y formatos*, Ecuador, Ciespal.
- HAVENS, Candace (2003): *Joss Whedon: The Genius Behind Buffy*, Dallas, Benbella Books.
- IMBERT, Gérard (2008): *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra.
- LEVINE, Elana y PARKS, Lisa (ed.) (2007): *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer*, Durham, Duke University Press.
- LIPOVETSKY, Gilles y CHARLES, Sébastien (2006): *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama.
- MITTELL, Jason (2004): *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York, Routledge.
- RINCÓN, Omar (2006): *Narrativas mediáticas. O cómo se encuentra la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2003): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHATZ, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, Random House.
- SHIMPACH, Shawn (2010): *Television in transition. The Life and Afterlife of the Narrative Action Hero*, United Kingdom, Wiley-Blackwell.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.
- TODOROV, Tzvetan (2005): *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán.

TOUS, Anna (2010): *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres Desesperadas y House*, Barcelona, Editorial UOC.

WILCOX, Rhonda (2005): *Why Buffy Matters: The Art of Buffy the Vampire Slayer*, London, I.B.Tauris.

WINCKLER, Martin (2002): *Les miroirs de la vie. Histoire des séries américaines*, París, Le Passage.