

Evolución diacrónica de los géneros en la ficción dramática televisiva estadounidense. Nuevas tendencias hacia la hibridación.

Irene Raya Bravo

Universidad de Sevilla

Resumen

La televisión norteamericana del nuevo milenio ha sufrido cambios tecnológicos, industriales y sociológicos que han transformado la ficción dramática. Las cadenas ofrecen series novedosas tanto a nivel temático como formal, siendo la hibridación de géneros una estrategia habitual en esta denominada Quality Popular Television (Jancovich y Lyons, 2004). En este contexto se sitúa la obra del showrunner televisivo Joss Whedon, creador que abandera mucha de las cualidades que caracterizan el nuevo drama televisivo de calidad. Buffy, cazavampiros (Buffy, the vampire slayer, WB: 1997-2001; UPN: 2001-2003) es la obra clave de este autor y es un ejemplo idóneo de esta tendencia hacia la construcción de narrativas híbridas.

Palabras clave

Hibridación genérica, mezcla de géneros, drama televisivo, televisión en Estados Unidos, televisión popular de calidad, drama de televisión.

Abstract

US television drama has began its third golden age in the new millennium. TV drama has improved its formal and thematic treatment and the generic hybridity is the most important characteristic in the age of "Quality Television". Joss Whedon is a television showrunner who shows the complexity of the new television dramatic structures. We will analyze Buffy, the vampire slayer, the most successful Whedon's show, because is a remarkable generic mixture drama.

Keywords

Generic hybridity, Generic mixture, Television Drama, US televisión, Quality Popular Television, TV drama.

1. Contextualización: la era *hipertelevisiva*, un nuevo modelo de televisión.

La televisión, a pesar de su naturaleza “compleja y elusiva” (Casetti y di Chio, 1999: 2), ha sido la forma hegemónica de comunicación del siglo XX, un agente social muy influyente cuyo liderazgo parece asegurado en nuestro presente. Su alcance tecnológico, su gran aceptación popular y su adaptabilidad aseguran su supervivencia frente a otros medios. Su poder, no obstante, reside en su potencial para contar historias: la televisión es un fantástico “vehículo de narraciones” (Gordillo, 2009a: 11) con un importante papel en nuestra sociedad y su protagonismo en el nuevo milenio parece un hecho. A partir del año 2000 se producen numerosos cambios en la industria televisiva norteamericana que transforman el panorama del medio, mutaciones que son comprensibles dentro del carácter evolutivo y dinámico de la televisión.

Realizando un recorrido previo a la etapa actual, la mayoría de los investigadores de la comunicación, como Eco, Casetti y Di Chio, han señalado tradicionalmente dos etapas cronológicas de la televisión: primero la era de la *paleotelevisión*, contextualizada en los años 50, los primeros balbuceos de la televisión, el dominio de las tres *networks* estadounidenses -NBC, CBS, ABC- y la concepción del medio como un instrumento divulgativo, educativo y jerarquizante. Posteriormente vendría la etapa *neotelevisiva*, enmarcada desde finales de los 80 hasta mediados de los 90, momento en el que proliferan las emisoras y se privatizan, la publicidad adquiere mayor protagonismo y la televisión sustituye su función educativa por el entretenimiento. A estas dos fases debe añadirse un periodo posterior que viene caracterizado por las circunstancias del nuevo milenio, conocido como la era de la *hipertelevisión*¹, una etapa marcada por el vertiginoso desarrollo tecnológico que ha derivado en la proliferación de receptores (MP4, videoconsolas, teléfono móvil, pantalla de ordenador...), la consolidación del cable y los canales *Premium* estadounidenses y la segmentación de las audiencias.

La evolución de las ficciones seriales se comprende dentro de los márgenes del gran cambio que se ha producido en el discurso televisivo en general en los últimos años, el

¹ El concepto de lo “hiper” surge con Lipovetsky, es empleado por Scolari y Gordillo para referirse a la televisión. El término empleado varía según el investigador del medio: son sinónimos los conceptos de *hipertelevisión*, *postelevisión* (utilizado por Piscitelli, Imbert o Missika) y *metatelevisión* (usado por Olson, Carlón y Tous).

paso de la denominada *neotelevisión* a la *hipertelevisión*. Imbert define el tránsito a 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” (2008: 55). Al contrario que sucedía en etapas precedentes, la dependencia existente entre géneros, formatos y tópicos se ha vuelto muy flexible en las narrativas del siglo XXI, donde el préstamo y el cruce de fórmulas es la base en la construcción de ficciones; las series norteamericanas se han transformado y se han convertido en un referente histórico cultural para el cine y otras formas artísticas. Las producciones que se ofrecen son más cuidadas, novedosas y competitivas, lo que se conoce con el término de “*Quality Television*” (Jancovich y Lyons, 2004).

Por un lado, la consolidación definitiva de la televisión por cable juega un papel fundamental en el mercado: los contenidos de las series no están tan limitados por la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC), la libertad creativa es mucho mayor y los tabús pueden afrontarse sin censura. Por otro lado, esta modalidad también comprende la ausencia de publicidad en los programas, favoreciendo un visionado menos fragmentado. *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007), que cuenta los problemas de un mafioso de mediana edad con su familia y la banda criminal a la que pertenece, ha sido la serie que mejor ha representado la consolidación del cable. La televisión por cable se reconoce por sus productos innovadores y de calidad, lo que ha obligado a las *networks* a realizar una renovación estratégica de su programación a partir del año 2004, ofreciendo series ambiciosas y competentes que se han ganado el favor de la audiencia como *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004- 2010). Por otro lado, la proliferación de canales ha supuesto una importante diversificación temática, que incluso ha alcanzado sucesos que están fuera del campo de la ficción; el aclamado drama televisivo *Treme* (HBO: 2010-), se sitúa en Nueva Orleans tres meses después de que la zona fuera devastada por el huracán Katrina en 2005. Otra de las características de la nuevas ficciones es su constante preocupación por renovarse, temática y formalmente, con el objeto de ser muy atractivos dentro de un panorama muy competitivo: las series suelen incluir alguna variante que destaque el producto frente a otros similares; por ejemplo, las series de profesionales siguen estando muy vigentes en la parrilla norteamericana pero en todas se suele añadir un elemento que las haga sobresalir sobre el resto de *shows*, como ocurre

en *House* (*House*, FOX: 2004-), que es un híbrido de drama y médicos desarrollado argumentalmente como una serie de investigación criminal. Además de incluir contenidos que hubiesen resultado insólitos en la década de los 90, las series han tratado de afrontar este hastío desde una perspectiva formal, mostrando visualmente “más de lo posible”, la hipertrofia del aparato enunciativo que permite mostrar lo que el ojo no ve (Imbert, 2008: 79). Series como *CSI* (CBS: 2000-) se inscriben en esta línea de mostrar los detalles de lo escabroso con microcámaras que muestran el interior del cuerpo humano. Otro cambio introducido en los últimos años es el uso de estructuras narrativas más complejas, la ordenación del tiempo ha sufrido transformaciones: *Perdidos* ha sido hasta el momento el texto más significativo porque empezó empleando *flash-backs*, introdujo los *flash-forwards* en la tercera temporada y terminó por desarrollar dos líneas temporales.

Buffy, cazavampiros, la serie escogida para este estudio, participa de estos cambios señalados, pero además es un ejemplo ideal para mostrar dos de las características básicas de esta nueva televisión. En primer lugar, es un texto transmediático cuya identidad sobrepasa los límites de su formato: comenzó siendo una película cinematográfica, se trasladó a la televisión y, posteriormente, se desarrollaron las nuevas aventuras de Buffy en el mundo del cómic. Es además el tipo de serie de ficción que consigue alcanzar tal nivel de fidelidad por parte de su audiencia que se convierten en objeto de culto para sus *fans*, que no desean que el cierre del programa suponga la clausura de su universo. Precisamente su creador, Joss Whedon, es un autor que promueve este tipo de discurso abierto en el que otros medios artísticos se aproximan al universo complementándolo con otras aventuras y hazañas de los héroes, fomentando incluso la publicación de cómics, novelas y videojuegos por parte de otros creativos, que han desarrollado tramas paralelas a las de la serie. Por otro lado, la hibridación de géneros es una de las claves más relevantes de la práctica televisiva de los primeros años del siglo XXI, siendo el trasvase entre contenidos y fórmulas en las series de televisión una práctica muy frecuente y una de las señas de identidad de *Buffy, cazavampiros*. Se dan variantes genéricas impuras, desarrolladas a partir de géneros televisivos canónicos derivando en la disgregación de los formatos tradicionales. El carácter transtribal de *Buffy* aumenta a medida que avanzan las temporadas, por eso es el caso idóneo para entender la evolución que está sufriendo la ficción en el medio.

2. Revisión teórica: televisión y género.

La televisión ha sido frecuentemente menospreciada académicamente por ser considerada parte de la cultura popular, prejuicio que ha provocado que su estudio multidisciplinar haya sido relativamente tardío. Muchos especialistas del medio, como el investigador anglosajón John Fiske consideran que la denigración de la cultura popular obedece a un interés jerárquico, económico y social, cuyo objetivo es realizar una división, que se presenta como natural, entre la alta y la baja cultura (Fiske, 2001: 18). Es por eso que hasta los 70 y principios de la siguiente década los estudios televisivos no emergen con una fuerza significativa, y es en la década de los 80 cuando empiezan a realizarse investigaciones empíricas sobre la audiencia en el ámbito de la psicología y la sociología, seguidas por estudios semióticos y culturales

Dos personalidades pioneras en el ámbito de los estudios televisivos son los anglosajones John Fiske y John Hartley, que en la década de los 80 tratan de defender el papel de la televisión como forma cultural que merece ser objeto de estudio académico; en esta línea que defiende la televisión como algo más que un medio tecnológico se debe destacar la figura de Raymond Williams, cuyo concepto de “flow” (2004: 77) es importante porque desarrolla la idea de que la programación es un continuo cuyas interrupciones apenas son aparentes.

Dentro del terreno de los géneros, la teoría televisiva se nutre del desarrollo teórico previo realizado en la literatura y en el cine. El estudio de los géneros literarios se remonta a la Gracia clásica y su tradición marca el pensamiento occidental. No obstante, es el cine el medio que más influye en la clasificación genérica televisiva, con autores tan relevantes como Steve Neale, cuya intención se centra en la identificación de mecanismos formales que construyen un género determinado examinando textos. Con respecto a la exploración del sentido textual de los géneros situados dentro de los contextos sociales en los que han sido producidos, los autores más relevantes son Horace Newcomb, autor pionero en la década de los 70 que también se preocupa de la televisión y realiza estudios de programas populares como la *soap opera*, y también Thomas Schatz. Un enfoque menos desarrollado es el que se preocupa por las dinámicas evolutivas de los géneros, que observa cómo el cambio de las circunstancias culturales marca las transformaciones de los géneros, entendiendo esta evolución como un proceso activo y fluido. Además del trabajo de Jane Feuer, en esta línea destaca la labor de Rick

Altman. Recientemente, autores como Jason Mittel, Martin Winckler o Gleen Creeber han retomado el campo de investigación proponiendo otros acercamientos a los géneros en la ficción dramática estadounidense.

En el ámbito hispano hablante, la investigación sobre los dramas televisivos ha obtenido una atención discreta hasta la entrada del nuevo milenio, destacando *El relato electrónico* (1989) de Encarna Jiménez Losantos y Vicente Sánchez- Biosca, donde se hace un repaso diacrónico a la historia de la televisión americana. A partir del año 2000 el interés se ha renovado, probablemente impulsado por las innovaciones de los nuevos lanzamientos, y autores como Jesús González Requena, Charo Lacalle, Pedro Sangro Colón, Jordi Balló, Xavier Pérez, Omar Rincón, Gérard Imbert, Inmaculada Gordillo, Concepción Cascajosa Virino² y Anna Tous³ han trabajado en este ámbito. Todavía existe poco material bibliográfico en español sobre el tema de los géneros televisivos, aunque el auge que han experimentado las series de televisión norteamericanas desde inicios de este milenio probablemente derive en una mayor atención académica por parte de las universidades españolas.

3. Modelo de análisis desarrollado

Un modelo de análisis que trate de estudiar los elementos híbridos que aparecen en la construcción narrativa de una serie debe partir del elemento primordial que se fusiona, que en este caso son los géneros. Estos últimos utilizan una serie de mecanismos de reconocimiento para que el espectador los identifique, aunque la audiencia no es del todo consciente de que a través de la repetición continua de estos mecanismos se estabilizan con el tiempo una serie de códigos que los capacitan para la identificación. “Television relies on its viewers’ often unconscious knowledge of codes and their ability to decode signs and their connotations, and assemble them into meaningful scene, sequence and stories” (Bignell, 2005: 89)⁴. La estabilidad de los códigos que permite el reconocimiento por parte de la audiencia se consigue mediante la utilización recurrente de una serie de elementos morfológicos, sintácticos y semánticos familiares en cada

² Esta investigadora ha desarrollado varios estudios sobre *Buffy, cazavampiros*, el caso de análisis seleccionado para el presente artículo.

³ Especialmente los cuatro últimos autores nombrados han señalado la importancia de las nuevas narrativas dramáticas norteamericanas.

⁴ “La televisión confía en el (a menudo) conocimiento inconsciente de los espectadores de los códigos y en su habilidad para decodificar los signos y sus connotaciones, y reunirlos en escenas, secuencias e historias con significado”. Traducción propia.

género. Todorov comenta que tres aspectos de la obra son relevantes para funcionar dentro de un género literario: el aspecto verbal, el aspecto sintáctico (en el que lo que importa son las relaciones entre las partes de la obra) y el aspecto semántico (los temas del libro) (2005: 7-22). Inmaculada Gordillo establece un patrón de elementos similar que caracterizan a los géneros: los elementos semánticos o temas (historia), los elementos sintácticos o estructura (discurso) y los elementos morfológicos o estilo (discurso) (2009a: 29).

En sus estudios sobre los géneros cinematográficos, Rick Altman también se basa en estos aspectos, considerando además que las películas de género que resultan más atractivas para la audiencia gozan de un elevado nivel de identificabilidad semántica y sintáctica. Resalta además que cuando un grupo de textos organiza las piezas semánticas (temas y tramas comunes, tipos de personajes, objetos familiares, sonidos reconocibles, tipos de planos, escenas clave) y sintácticas (estructura de la trama, las relaciones entre personajes, montaje) de forma similar es cuando aparece el género (2000: 121-141).

Los elementos semánticos tienen hoy día una relevancia especial en el ámbito audiovisual porque las referencias intertextuales están más presentes que nunca, dotando a los textos de una gran riqueza y espesor semántico. La misma consideración que tenía Kristeva sobre la literatura cuando afirmaba que “el texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s)” (2001: 235) es aplicable a las series de televisión en tanto que los textos que produce provienen de otros, son resultado de otras creaciones previas y formarán parte, en cierto sentido, de otras obras futuras.

Teniendo presentes estos tres campos, el modelo desarrollado tiene en cuenta numerosos aspectos morfológicos, sintácticos y semánticos que se relacionan directamente con la construcción del género. Una vez contemplados todos los aspectos que podrían ser relevantes hay que elegir los elementos que, en cada caso concreto, son más importantes por su participación en la construcción genérica. El objetivo es ofrecer una síntesis de la operación analítica que se hizo previamente, señalando los elementos codificados más importantes en cada capítulo en particular. Se tendrán en cuenta los siguientes aspectos:

- ELEMENTOS MORFOLÓGICOS (Inventario de elementos. Elecciones de las unidades y de los recursos formales)
 - Códigos de la puesta en escena: Escenarios. Personajes. *Informantes* (elementos que definen lo que se pone en escena: físico, edad y carácter de los personajes. Entendidos como “datos puros, significantes” (Barthes: 1977).
 - Códigos sonoro-visuales: Visuales (Tipos de planos, angulación y movimientos de cámara más frecuentes. Tipo de iluminación). Sonido diegético: diferente uso del sonido *off* y el sonido *in* (voces, ruidos, música). Sonido no diegético: uso de la música, aparición o no de voz en *over*.
 - Códigos ideológicos-culturales: Acciones de los personajes como roles, valores positivos y negativos.

- ELEMENTOS SINTÁCTICOS (Configuración y arquitectura)
 - Estructura de la trama: Estructura del capítulo: nº actos y bloques que lo organizan. Organización episódica o serial: elementos de continuidad y episódicos.
 - El montaje: Relación del montaje con el TIEMPO (Orden, duración, frecuencia). Relación del montaje con el ESPACIO (*in/off*, estático/dinámico orgánico/inorgánico). Tipo de montaje, asociación entre imagen y sonido, tipo de escritura.
 - Relación entre los personajes: Los personajes como actantes (Greimas, 1987) y sus funciones (Propp, 2001).

- ELEMENTOS SEMÁNTICOS (Temática desarrollada, connotaciones).
 - Temas y tramas: Temas principales según clasificación propia. Tramas derivadas de los temas: relación temática / trama / género. Escenas clave.

- Tipos de personajes: Personajes como persona. Tipos de héroe en relación al género en Tipos de héroe en relación al género en el que se inscriben. “Arquetipos / referentes morales” (Rincón: 2006).
- Iconicidad de la puesta en escena: Elementos iconográficos: objetos recurrentes en relación al género. Indicios (acontecimientos, gestos que implican un contenido implícito). Entendidos como “unidades verdaderamente semánticas, remiten a un significado” (Barthes: 1977). *Motivos*: situaciones o presencias que se repiten.
- Relaciones de intertextualidad⁵ (explícitas o implícitas): Relaciones de “hipertextualidad y de architextualidad” (Genette: 1989). Referencias metatelevisiva (intraepisódica, a otros programas). Referencias socioculturales. Referencias literarias. Referencia temático-mítica.

4. Joss Whedon, *showrunner hipermoderno*

Joss Whedon es, junto a otros creativos como J.J. Abrams, Alan Ball o Shonda Rhimes, uno de los *showrunner* más destacados de la actualidad, uno de los líderes de la nueva generación de creadores que triunfa en la era de la *quality television*. Descendiente de una familia de guionistas, comienza a trabajar en la televisión a finales de los 80 en la serie *Roseanne* (ABC: 1988-1997) y después como co-productor de *Dulce hogar...a veces* (*Parenthood*, NBC, 1990-1991). Su gran éxito en el medio hasta el momento es *Buffy, cazavampiros*, que propicia el *spin off* *Ángel* (*Angel*, WB: 1999-2004). *Firefly* (*Firefly*, FOX: 2002-2003) y *Dollhouse* (*Dollhouse*, FOX: 2009-2010) son sus últimas producciones televisivas, y aunque ambas han sido retiradas de la parrilla por sus audiencias limitadas, han conseguido convertirse en *shows* de culto con unos admiradores muy activos. De hecho, el triunfo de la serie *Serenity* en DVD consiguió que la Universal se arriesgara con Whedon y se le dio la oportunidad de realizar la película cinematográfica *Serenity* (2005).

⁵ “Intertextualidad” empleado como el concepto menos restrictivo de Kristeva, equivalente al término transtextualidad de Genette, entendido como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 9-10).

Whedon ha compaginado su labor en televisión con su trabajo en el cine: en 1992 realiza *Buffy, cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*, 1992), y aunque la película fue un fracaso, le sirvió al joven autor para crear su serie más popular. Posteriormente trabaja como *doctor de guiones*⁶ en producciones como *Speed* (1994), *La huida* (*The Getaway*, 1994), *Waterworld* (1995), *Rápida y mortal* (*The Quick And The Dead*, 1995), *Twister* (1996.), *X-Men* (2000). Trabaja también como guionista en *Toy Story* (1995), *Alien: Resurrección* (*Alien: Resurrection*, 1997), *Atlantis: The Lost Empire* (2001) y *Titan A.E.* (2000). Desde la entrada del nuevo milenio se ha centrado en el cine y se esperan estrenos de los que es guionista como la cinta de terror *The Cabin in the Woods* (2011). Su producción más esperada está fechada para 2012, y se trata de la gran superproducción *The Avengers*, de la que además es director.

Además del cine y la televisión, Whedon ha trabajado en otros medios: en el cómic, como guionista de la nueva serie *Astonishing X-Men* de *La Patrulla X* (*The X-Men*, Marvel, 1963-) y en *Fray* (*Fray*, Dark Horse Comic, 2001-2003), la historia de una joven cazavampiros que debe enfrentarse a lo sobrenatural en un futuro post-apocalíptico. Por otro lado, durante la huelga de guionistas de 2008, realizó *Dr.Horrible's Sing-Along Blog*, una miniserie musical con tintes tragi-cómicos cuya distribución fue gratuita y por Internet.

5. *Buffy cazavampiros*, la hibridación como estrategia narrativa

Buffy es la historia de una cazavampiros (Sarah Michelle Gellar) 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.

El origen de la serie es una película con el mismo título de 1992, dirigida por Fran Rubel Kuzui, con guión de Joss Whedon y cuyo mayor atractivo era el tirón juvenil de sus actores principales, Kristy Swanson (*Buffy*) y Luke Perry (*Pike*); a ellos se sumaba la participación del veterano Donald Sutherland (*Merrick*) que hace de Vigilante de la

⁶ “Un profesional que es contratado para un proyecto en fase de preproducción o rodaje para ayudar a pulir un guión insatisfactorio para los actores o productores” (Cascajosa, 2006c: 64).

chica. Concebida como una producción de bajo presupuesto, la película estaba dirigida al público adolescente, combinaba el terror con el humor, pero fue un fracaso comercial y crítico. A pesar de este revés, Joss Whedon, presentó su proyecto a la recién nacida The WB Network, convencido de que la historia tenía futuro pero que quizás fallaba el formato. The WB Network se interesó por el proyecto de Whedon, sobre todo porque el producto encajaba completamente con los planes y con la audiencia que la joven cadena pretendía cubrir. El objetivo de la WB no era competir por la audiencia en general sino que era la creciente especialización del mercado lo que guiaba su ambición; por eso consigue consolidarse gracias a series como *Dawson crece* (*Dawson's Creek*, WB: 1998-2003), *Ángel*, *Buffy*, *cazavampiros*, *Felicity* (WB: 1998-2002), *Smallville* (WB: 2001-2006; CW: 2006-), *Las chicas Gilmore* (*Gilmore Girls*, WB: 2000-2006; CW: 2006-2007). Aunque la audiencia global de la cadena era limitada, *Buffy*, *cazavampiros* fue estrenada como un repuesto de media temporada, pero enseguida se convirtió en un programa popular, se ganó el favor de los anunciantes y cierto reconocimiento de la crítica. La serie permaneció en la WB cinco temporadas pero en 2001 se producen cambios en el contexto de la pequeña pantalla que derivan en el traslado del programa a otra cadena. En UPN se producirán las dos últimas temporadas de la serie, coincidiendo además con la maduración argumental del show, que deja de lado la adolescencia a comienzos de la sexta temporada, tornándose la temática más adulta acorde al crecimiento del reparto.

Desde que la serie era un proyecto, su principal desventaja comercial era que no podía clasificarse en un género concreto porque la acción, la comedia y el terror se entremezclaban en un mismo episodio. Aún así, la cadena no coartó la libertad creativa de Whedon y el único punto conflictivo fue la búsqueda de un título adecuado que pudiera englobar la hibridación de la serie sin perder posibles espectadores. Con respecto a este tema, el propio autor reconoce lo favorable que era la predisposición de la WB hacia el proyecto ya que nunca le pidieron que hiciera sólo una comedia o un drama, abriendo posibilidades narrativas desconocidas, hasta entonces, en televisión⁷. Esa es precisamente una de las marcas de identidad del *show*, su carácter transgénico

⁷ Whedon comenta estas primeras negociaciones con la cadena en los Contenidos Adicionales de la primera temporada de *Buffy*, *cazavampiros*, en la versión comentada del capítulo piloto (doble) de la serie, “La cosecha I” (1.1) y “La cosecha II” (1.2.). La serie ha sido editada en España en DVD por Fox Home Entertainment.

dentro de un mismo capítulo y con relación a las temporadas completas, sin pautas que justifiquen sus cambios.

6. Análisis de la hibridación genérica en *Buffy, cazavampiros*: “Otra vez con más sentimiento” (6.7)

Todos los capítulos de *Buffy, cazavampiros* pueden analizarse desde una perspectiva genérica que muestre el alto nivel de hibridación de cada entrega, pero si un episodio destaca sobre el resto, por su particular construcción narrativa y su originalidad, es el musical desarrollado en la sexta temporada titulado “Otra vez con más sentimiento” (“Once more, with feeling”, 6.7). Emitido por primera vez en Estados Unidos el 6 de noviembre de 2001, es un capítulo especial en el que Joss Whedon firma el guión, la dirección y la composición musical. Su duración es mayor que la habitual, ronda los cincuenta minutos, cuando los dramas de ficción en televisión generalmente se ven obligados a cumplir un tiempo de emisión específico. Es un capítulo diferente desde el inicio, que se presenta con un *opening* que versiona de forma instrumental el tema principal de la serie y cuyas imágenes recuerdan a una película de los años clásicos del cine hollywoodiense.

La trama desarrolla un tópico fantástico del que podría partir cualquier capítulo de la serie: un extraño demonio ha conseguido que todo el mundo en Sunnydale cante y baile como si se encontraran dentro de un musical. Cuando la gente no consigue parar, arde en llamas. Buffy tendrá que detener a este demonio, que además tiene a su hermana, no sin antes ponerse ella en grave peligro, aunque la cazadora no podrá evitar confesar a sus amigos, por medio de las canciones, sus secretos más ocultos.

Las canciones son las principales guías de la narración en este episodio, es un musical en el sentido más tradicional, que además rinde homenaje a un género clásico. No obstante, como sucede siempre en *Buffy*, los géneros se mezclan en la construcción narrativa del capítulo, dotándolo de una gran riqueza textual.

Tal y como se desarrolló previamente en el modelo de análisis, los elementos morfológicos, sintácticos y semánticos configuran cada entrega en relación a su estructura genérica. Las características más representativas de “Otra vez con sentimiento” en relación al género son:

- ELEMENTOS MORFOLÓGICOS:

Con respecto a los códigos de la puesta en escena, los escenarios que aparecen son los habituales (casa de Buffy, tienda de magia, cementerio, cripta de Spike, calle principal de Sunnydale, el Bronze) pero la iluminación, el tipo de pantalla y las angulaciones de cámara muestran espacios coloridos, amplios, hermosos y brillantes que los hacen parecer diferentes. El parque, donde se produce la balada de Tara, es el único escenario novedoso y es el más bello y onírico de este episodio.

Los personajes visten de forma más cuidada y festiva que en el resto de capítulos, destacando especialmente las vestimentas de Willow y Tara durante el primer acto que parecen propias de una producción de fantasía; Buffy se mantiene en su estilo, con chaquetas y abrigos de cuero, pero su atuendo y su maquillaje son más sofisticados y brillantes, más cinematográficos que los que luce habitualmente. Todo el diseño artístico del episodio está en función del género, el musical, los escenarios y los personajes parecen más brillantes, su aspecto es mejor, más cuidado, muy cinematográfico.

Visualmente es un episodio que destaca frente al resto, rodado en formato de pantalla ancha y con una luz que hace que los personajes parezcan poco humanos, muy ficticiales. Como en todas las entregas que roda Joss Whedon hay situaciones que están rodadas con tomas largas, como sucede con las escenas de la Obertura o en la discusión que mantienen los personajes de Giles, Xander y Anya cuando pasean por Sunnydale (segundo bloque). Pero además de estas escenas, hay gran predominio de tomas amplias que muestran los enteros de los personajes y los hermosos espacios en los que se relacionan; también se encuentran primeros planos antinaturales, propios del musical, como el de Buffy en el Bronze durante la “batalla final” (cuarto bloque).

Las canciones intradiegeticas son las grandes protagonistas en esta ocasión, ya que ocupan un total de 36 minutos del global de cerca de 49 minutos. Los diálogos no tienen gran relevancia, y sirven para enlazar las secuencias o musicales o para explicar situaciones complejas (en el segundo bloque: Giles, Anya y Xander hablan sobre el estado apático de Buffy).

- ELEMENTOS SINTÁCTICOS:

“Otra vez con más sentimiento” es un capítulo muy episódico en el sentido de que es único, es un episodio exclusivamente musical (hay otras entregas con secuencias musicales como “Inquietud”, 4.22, en el que Giles interpreta una canción o “Desinteresadamente”, 7.5, en el que Anya ofrece un fragmento de una secuencia que no se vio en el capítulo presente); además el desarrollo del episodio se basa en “el monstruo de la semana”, que ataca Sunnydale y es vencido en el último acto. No obstante, como sucede con la serie a medida que avanzan las temporadas, la comprensión absoluta de los conflictos que se presentan en esta entrega (la apatía de Buffy, la cleptomanía de Dawn, las dudas matrimoniales de Xander y Anya, la adicción de Willow por la magia...) es posible dentro del contexto completo del *show* (de hecho, la flor que Willow utiliza para hacer olvidar a Tara su enfado la colocó bajo su almohada en otro capítulo anterior, y es el detonante del conflicto que existe entre ellas en esta entrega).

Con respecto al montaje, todos los elementos de episodios están en función de los numerosos musicales, y lo mismo sucede con la organización de las secuencias.

- ELEMENTOS SEMÁNTICOS:

Los ejes temáticos del capítulo se basan en tres conceptos principales:

1. Las canciones y los números musicales son catalizadores que sirven para expresar los sentimientos más íntimos de las personas: argumento propio del musical de Broadway y cinematográfico.
2. El concepto de musical clásico (romper a cantar) como extraño efecto de un demonio: consigue el efecto de parodiar los principios del musical clásico.
3. Un demonio llega a la ciudad y la transforma por completo, así como también cambia el comportamiento de sus habitantes: tópico de la fantasía, un ser de otro universo se introduce en nuestra realidad y modifica el comportamiento de los humanos.

En este episodio en concreto la iconicidad de la puesta en escena está al servicio de la construcción de las referencias intertextuales porque todo el capítulo es a la vez parodia, *pastiche* y homenaje del género musical. El objetivo del autor es rendir tributo a las distintas épocas clásicas del musical pero haciendo ver al espectador que este género es más fantástico y menos verosímil que cualquier otro. Russell Lack lo explica de la

siguiente forma: “este concepto de un día a día musicado, en el que los personajes rompen a cantar espontáneamente como si fuera lo más natural del mundo, es una de las presunciones más surrealistas jamás perpetradas por la industria cinematográfica sobre el público” (1999: 309).

Más que en ningún otro capítulo, este texto es un mosaico de otros textos (o más bien de toda la trayectoria de un género), de hecho el propio personaje de Anya comenta en el segundo acto que los números musicales “parecen un *pastiche retro*”. Tradicionalmente se han desarrollado dos tipos de fórmulas en el musical cinematográfico: la primera es la que se basa en el drama “entre bambalinas”, y la música está justificada porque pertenece al entorno, como es el caso de *Cabaret* (*Cabaret*, 1972) y *Ha nacido una estrella* (*A Star Is Born*, 1976); el otro modo es la adaptación al cine del formato opereta, en el que los personajes rompen a cantar de repente sin motivo aparente, con ejemplos como *West Side Story* (1961) o *Hair* (Lack, 1999: 307-308). El caso de Buffy se encuentra a medio camino entre ambos modelos: existe un motivo (un demonio) que justifica que los actores canten y bailen pero precisamente esta situación es la que hace sospechar a los personajes que existe algo diabólico en el asunto; se somete el principio básico de los musicales a tela de juicio porque es una de las formas narrativas menos verosímiles de la industria cinematográfica.

Cada uno de los números musicales tiene un fuerte vínculo intertextual con un género musical tradicional; señalando las relaciones intertextuales más importantes habría que destacar las siguientes secuencias musicales:

DEL PRIMER BLOQUE:

- OBERTURA /CANCIÓN DE BUFFY -“Going through The Motions”: construida musicalmente como una opereta para cine, el capítulo comienza con una obertura instrumental que desencadena en una canción en la que Buffy confiesa su descontento vital mientras mata a varios vampiros. Joss Whedon ha declarado que su intención con este número era crear un momento de “princesa Disney”, en los que la heroína canta sobre sus sentimientos íntimos insensible a lo que sucede alrededor, como sucede en *La bella y la bestia* (*The Beauty and The Beast*, 1991).
- BALADA TARA Y WILLOW -“Under Your Spell”: hay una esencia muy clásica en la representación de esta balada, un número muy colorido, anticuado (por el vestuario de Willow y Tara y por el escenario escogió, tan ajeno al tono general del

programa). Una influencia clara de este número es el “Jolly Holyday” de *Mary Poppins* (*Mary Poppins*, 1964, Robert Stevenson).

DEL SEGUNDO BLOQUE:

- CANCIÓN XANDER Y ANYA -“I’ll Never Tell”: es un número colorido, animado, cómico, muy años 30-40 (iconográficamente, el vestuario de Anya es de *pin-up*). El objetivo de Whedon era crear un número que recordara a los de Fred Astaire y Ginger Rogers, incluyendo un fragmento de baile.
- CANCIÓN SPIKE -“Rest In Peace”: es el gran número de opera rock del capítulo, cuyo escenario es la cripta de Spike y el cementerio. Enlaza con aquellos musicales más modernos en los que otras formas musicales menos tradicionales tenían cabida como *Jesucristo Superstar* (*Jesucristo Superstar*, 1973, Norman Jewison).

DEL TERCER BLOQUE:

- CANCIÓN DEL ENEMIGO -“What you feel”: el demonio ofrece un número de claqué, jazz y blues. La inspiración eran las coreografías de Bob Fosse (años 70-80).
- CANCIÓN PRINCIPAL DE BUFFY Y EL RESTO -“Walk Through The Fire”: es el gran número musical del capítulo, en el que todos los protagonistas participan y cuyo montaje en paralelo nos muestra la situación física y emocional de cada uno. La referencia intertextual cinematográfica es clara: es un homenaje al número musical “Tonight Quintet and Chorus” de *West Side Story*, en el que dos bandos se preparan para una lucha nocturna, sus voces cantando contrapuestas y mostrándose como se dirigen al lugar de la batalla con inquebrantable decisión.

DEL CUARTO BLOQUE:

- CANCIÓN DE BUFFY SOLA -“Something to Sing About”: tanto en el contexto visual de esta canción, que se produce en el Bronze, como en el aspecto de los esbirros del enemigo (muñecos de madera con aspecto de gangsters) hay una estética muy próxima a *Melodías de Broadway* (*The Band Wagon*, 1953). De hecho, hay una escena que es un homenaje explícito que se produce cuando Buffy se quita su abrigo mostrando su camisa roja que recuerda al momento en el que Cyd Charisse hace lo propio, sólo que enseñando un vestido rojo de fiesta.
- CANCIÓN DE FIN BUFFY Y SPIKE -“Coda”: como ocurre en muchos musicales, el final lo sella un beso entre los dos protagonistas durante la repetición de un motivo musical, un acto que en este caso concreto representa un punto de giro narrativo porque es la unión de dos personajes que habían sido antagonistas.

Con respecto al género en los que se inscribe, este capítulo es una comedia musical en la que se rinde homenaje a los grandes clásicos del género musical, recreándose escenas y actualizando propuestas estéticas para el espectador más joven. No obstante, al mismo tiempo se percibe una fuerte relación intertextual lúdica con el género que es la esencia de todo el episodio: por un lado, se parodia el concepto de musical tradicional, entendiendo la parodia como ese género hipertextual en el que se produce la transformación semántica de un texto con una clara intención de divertimento. Por otro lado, es un *pastiche* en el que la comedia la determina la transposición de la serie de su género habitual al estilo musical, donde se introducen los personajes que son completamente ajenos a ese mundo (Genette, 1989). La fantasía también tiene aquí un papel relevante: un demonio consigue transformar el entorno y a sus lugareños, Sunnydale se vuelve un lugar mágico y la gente que lo puebla vive, por un tiempo, en un mundo de fantasía musical.

4. Conclusiones

Los nuevos modelos de ficción que se están desarrollando en la era de la *Quality Television* se han convertido en objeto de interés, porque su calidad y su proyección internacional están reclamando la atención del ámbito académico, la crítica y la propia audiencia. Actualmente existen numerosos ejemplos televisivos, tanto en los teledramas como en la ficción en general, que funcionan a través de la transgeneridad.

La hibridación genérica caracteriza la construcción narrativa de las series de ficción norteamericanas desde comienzos del siglo XXI, un hecho factible cuya prolongación en la producción futura es muy probable. La mezcla de géneros es rentable, un fenómeno cuya existencia se justifica por las siguientes razones económicas:

El interés mercantil esencial es la ampliación geográfica del mercado de explotación. La industria televisiva necesita exportar sus series internacionalmente para que los productos no sean deficitarios, y para ello tienen que ser programas que puedan comprenderse en espacios y contextos distintos; precisamente una de la cualidades principales de los productos transgénicos es que funcionan como varios textos que cubren las necesidades de espectadores muy distintos. Con la aparición de la televisión por cable y el pago por visión, lo que se busca es la creación de audiencias especializadas mediante una oferta de productos de temática variada que se dirigen a

grupos selectos de espectadores, pero a escala mundial y cuya recepción es completamente múltiple (televisión, móvil, ordenador, mp4...).

Por otro lado, la hibridación es una estrategia industrial basada en la reproducción de modelos de éxito: el interés del espectador es volátil y la gran cantidad de productos que están a su alcance lo han convertido en un consumidor exigente y caprichoso al que es necesario mantener constantemente interesado. Las productoras se han decantado por repetir formatos y contenidos que han triunfado previamente, de ahí la constante reiteración de contenidos, creándose incluso mezclas que *a priori* pueden parecer descabelladas. *Buffy* es un ejemplo perfecto para explicar esta “reproducción del éxito” porque la serie se ha convertido en un modelo a emular, impulsando a su cadena a crear otros productos similares que pudieran cubrir el vacío de mercado que la serie de Whedon dejó al desaparecer de la parrilla: es el caso de *Smallville* o *Sobrenatural* (*Supernatural*, WB: 2005-2006; CW: 2006-).

La constante mezcla de elementos narrativos como consecuencia del agotamiento de fórmulas originales y como forma de recrear “modelos de éxito” se traduce en el reciclaje. Este hecho es interpretado por algunos investigadores de forma negativa, como el desgaste consecuente de la escasa capacidad de innovación de las entidades emisoras. Dicha idea proviene de los estudios de la teoría crítica, que consideraba que los géneros crean unos estereotipos que impiden que la audiencia sea creativa y que se modifiquen sus ideas preconcebidas con el progreso de su experiencia (Wolf, 1987: 102). Es un tópico que encierra una concepción simplista y que no contempla la renovación y la incesante evolución del concepto “originalidad” que se vive desde finales del siglo XX. El mito del valor único de la novedad debe ser abandonado; las ficciones de la repetición, como las series, poseen originalidad por su potencialidad para desplegarse hacia nuevos relatos, hacia otros universos narrativos.

La serialidad también es una estrategia que ha ganado terreno en detrimento de lo episódico como forma de captar a la audiencia. Hay una tendencia, cualquiera que sea el género escogido, hacia las tramas seriales en perjuicio de las tramas capitulares. Esto obliga al espectador a una visualización ordenada y continua de los programas, intensificándose la fidelidad de la audiencia hacia cierto tipo de series. La mayor parte de las tramas de las series dramáticas y de acción de los últimos años se definen precisamente por el aumento de los elementos seriales, sobre todo a medida que

avanzan las temporadas, como sucede en *Buffy* -la serie sufre una evolución narrativa cuyo rasgo principal es el aumento de la serialidad en perjuicio de las tramas episódicas. Actualmente el objetivo es la búsqueda de una audiencia fiel y activa. Las series que más éxito obtienen son aquellas que consiguen establecer una mayor relación de dependencia entre emisor y receptor, el espectador se convierte en parte activa del acto comunicativo y entrega su tiempo y esfuerzo interpretativo a un *show* cuando lo considera parte de si mismo. El fenómeno *Fandom* es el nivel más alto de la relación de dependencia establecida entre emisor / receptor, que se consigue cuando el espectador se convierte en seguidor y defensor fiel del programa, participando en el llamado fenómeno *fandom*, que “indica precisamente una *collectività di persone* –i fan, appunto- unite dal comune interesse e dalla comune passione per un qualche oggetto o fenomeno”⁸ (Scaglioni, 2006: 3). Joss Whedon es un autor televisivo muy relacionado con el fenómeno *Fandom*, y ha conseguido una comunidad mundial de seguidores que siguen su obra más allá de la temática, el formato o el soporte en el que ofrezca su obra. Es consciente de la relevancia que los *fans* tienen actualmente para el funcionamiento de un *show*, por ello interactúa con ellos a través de Internet: fue un visitante regular en la página web llamada *The Bronze Beta* durante los años de emisión de *Buffy* y ha utilizado la plataforma de la red Whedonesque para anunciar y comentar sus trabajos⁹. El programa fue diseñado para que los espectadores participaran activamente en la construcción de su sentido y en la prolongación de su universo. El desarrollo de la llamada *fan fiction*, creaciones de los propios admiradores, ha desdibujado las fronteras rígidas del creador frente a su público.

Con respecto al tema concreto de los géneros, el principal problema que existe en el ámbito televisivo es la búsqueda obsesiva de una taxonomía estricta que sea capaz de etiquetar cada programa. Es una pretensión idílica que también se ha procurado en el cine y en la literatura, pero que en la televisión tiene todavía menos sentido siendo este un medio que cambia continuamente y que se nutre de la combinación de géneros y formatos. Esta obsesión por la clasificación proviene de la equiparación de los objetos textuales a las muestras que se consiguen en un estudio de ciencias naturales, cuando los objetos culturales no pueden ser nunca comparados con aquellos que provienen

⁸ “Se refiere con exactitud a una colectividad de personas –precisamente se trata de los aficionados-unidas por el interés y la pasión comunes por algún objeto o fenómeno”. Traducción propia.

⁹ Las direcciones correspondientes a ambas plataformas son: <http://www.brozebeta.com> (3-12-2010) y <http://whedonesque.com> (25-11-2010).

directamente de la naturaleza. En este contexto, sería pertinente un nuevo enfoque al tema de los géneros en televisión, precisamente porque la relación del medio con otras formas de expresión es precisamente su mayor cualidad: más que ningún otro medio, la televisión funciona a través de relaciones intertextuales, establecidas tanto con la propia realidad como con el cine, la literatura, la radio... El concepto de “género”, asociado históricamente a tipologías, ha quedado obsoleto en el presente contexto audiovisual, y debe sustituirse por otro término menos restrictivo que tenga en cuenta la gran evolución narrativa que han sufrido los textos audiovisuales en el siglo XXI y la importancia creciente de la transtextualidad. El trabajo de Robert Stam en torno a la intertextualidad, aunque focalizado en el mundo del cine, es visionario con respecto a este tema. El autor comenta que “la teoría de los géneros siempre corre el doble riesgo de taxonomismo y esencialismo, quizás sea más adecuado considerar el género como un aspecto específico de la intertextualidad, concepto más amplio y abierto” (2001: 235). Deudor de la teoría Batjiniiana del “Dialogismo” –entendido éste como la necesaria relación de todo enunciado con otros enunciados–, Stam considera que la teoría de la intertextualidad cubre las limitaciones del análisis textual y la teoría de los géneros, y que como término “Intertextualidad” presenta varias ventajas sobre el término “género” (Stam, 2001: 237). Esta teoría de la intertextualidad en contraposición a la idea clásica del género es más dinámica y abierta, su aplicación en el ámbito televisivo es más adecuada por el carácter elusivo y complejo del medio que además está en constante transformación.

El análisis concreto del capítulo analizado de *Buffy* ha servido también para concretar aspectos narrativos que están afectando en la construcción narrativa de las ficciones actuales. Además de este episodio, en el que el musical está salpicado por la acción, la fantasía y la comedia, en *Buffy* la mezcla de géneros aparece durante toda la serie, y está presente tanto en cada capítulo como en cada una de las temporadas. Whedon comenta¹⁰ que la ruptura de los códigos del género subyace en el espíritu de la película y de la serie, que el objetivo era sorprender continuamente, dando la vuelta a lo obvio. Es 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,

¹⁰ En la versión comentada del capítulo piloto (doble) de la serie, “La cosecha I” (1.1) y “La cosecha II” (1.2.). La serie ha sido editada en España en DVD por Fox Home Entertainment.

precisamente porque no infravaloran la madurez del espectador y son conscientes de la necesidad de reinventar y sorprender.

Otros capítulos de *Buffy* contienen secuencias musicales, pero es un episodio único, completamente diferente y único cuya estructura y tono no volverá a repetirse. No obstante, la identidad de la serie permanece en cada capítulo, sea cual sea el género predominante. Permanece incluso aunque el universo narrado cambie su medio de expresión: el traslado a otros universos creativos como el cómic tampoco supone una pérdida de la identidad de la historia. Ya se ha comentado que *Buffy* representa el cambio entre dos edades televisivas, y es un ejemplo muy valioso en el que se pone de manifiesto una nueva necesidad de las narrativas actuales: la de desarrollarse en distintos formatos y soportes, transportándose el universo narrado a varios medios de expresión. *Buffy* empezó siendo una película, continuó siendo una serie y actualmente se leen sus nuevas hazañas en el cómic. Se inscribe en el fenómeno de la transmedialidad, o la también denominada “convergencia cultural”, entendida ésta por autores del medio como Henry Jenkins como “the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries”¹¹ (2006: 2). El uso de los nuevos soportes y el audaz desarrollo de las nuevas tecnologías están transformando la televisión y están cambiando los modelos de recepción. A simple vista puede parecer que la televisión está desapareciendo como líder de la comunicación de masas, pero en realidad el medio está sufriendo cambios en su forma de consumo, manteniéndose su posición hegemónica. En ese sentido, *Buffy* es una obra pionera, un ejemplo pertinente que sirve para caracterizar esta nueva televisión, en donde la historia transgrede los límites de su proyección tradicional y se desarrolla fuera de los límites de los formatos.

La intertextualidad es la auténtica marca de identidad de *Buffy*: las referencias son numerosas y aluden a muchos ámbitos (cine, cómic, cultura popular, literatura...). Los géneros, incluso fusionados, son fácilmente identificables porque pertenecen a una

¹¹ “El flujo de contenido a través de múltiples plataformas multimedia, de cooperación entre múltiples industrias de los medios”. Traducción propia.

tradición histórica que es homenajeada y parodiada al mismo tiempo, por eso *Buffy* se comprende mejor cuanto mayor sea la competencia audiovisual del espectador. Este capítulo musical es un buen ejemplo de ello, porque aunque es posible entenderlo sin conocer toda la tradición histórica del musical hollywoodiense, su significado adquiere mayor riqueza si el espectador sabe a qué rinde homenaje. Whedon se aprovecha precisamente de la madurez del espectador, de su elevada competencia genérica, para crear puntos de giro en situaciones en las que la tradición dictaba otra resolución.

La hibridación se presenta como la consecuencia natural de la evolución del medio, funciona gracias a la madurez del espectador que está preparado para descifrar la fusión de códigos dispares. Las series reflexionan sobre sí mismas, sobre su evolución histórica, se atreven a mezclar tópicos, a fusionar géneros, a romper líneas temporales, a desafiar al espectador, sin que esto signifique en absoluto su decadencia y su inevitable desaparición, sino por el contrario, una nueva etapa de creatividad y experimentación.

5. Bibliografía

Allen, Robert C. y Hill, Annette (ed.) (2004). *The Television Studies Reader*, London, Routledge.

Altman, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación.

Balló, Jordi y Pérez, Xavier (1997): *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama.

Balló, Jordi y Pérez, Xavier (2005): *Yo ya he estado aquí: ficciones la repetición*, Barcelona, Anagrama.

Barthes, Roland (1977): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Niccolini, Silvia (comp.), *El Análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Versión electrónica.

<http://www.scribd.com/doc/8411836/Roland-Barthes-Introduccion-al-analisis-estructural-de-los-relatos> (Consultado el 10-10-2010).

Bignell, Jonathan (2005): *An introduction to Television Studies*, New York, Routledge.

Buonanno, Milly (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Barcelona, Gedisa.

Cascajosa Virino, Concepción (2005): *Primer Time: las mejores series de TV americanas. De CSI a Los Soprano*, Madrid, Calamar Ediciones.

Cascajosa Virino, Concepción (2006a): *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

- Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1991): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1999): *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona, Paidós.
- Creeber, Glen (ed.) (2008): *The Televisión Genre Book*, Londres, British Film Institute by Palgrave Macmillan.
- De la Torre, Toni (2010): *Las series que no me dejan dormir. Más de 100 recomendaciones para serieadictos con insomnio*, Badalona, Ara Llibres.
- Eco, Umberto (1999): *La transparencia perdida*, Barcelona, Lumen.
- Fiske, John y Hartley, John (2001): *Reading Television*, Londres, Routledge.
- Fiske, John (2006): *Television culture*, Londres, Routledge.
- García de Castro, Mario (2007): “La televisión hipermoderna”, en *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, nº 73
http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulotribuna.asp?idarticulo=2_yrev=73.htm (Consultado el 2-02-10).
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gordillo, Inmaculada (2009a): *La hipertelevisión: géneros y formatos*, Ecuador, Ciespal.
- Gordillo, Inmaculada (2009b): *Manual de narrativa televisiva*, Madrid, Síntesis.
- Greimas, A. J. (1987): *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.
- Imbert, Gérard (2008): *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra.
- Jancovich, Mark y Lyons, James (ed.) (2004): *Quality Popular Television*, London, The British Film Institute Publishing.
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- Jiménez Losantos, Encarna y Sánchez-Biosca, Vicente (ed.) (1989): *El relato electrónico*, Valencia, Ediciones Textos Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Kristeva, Julia (2001): *Semiotica I*, Madrid, Fundamentos.
- Lacalle, Charo (2001): *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*, Barcelona, Gedisa.
- Lack, Russell (1999): *La música en el cine*, 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.
- Longworth, James L. (2002): *Tv creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama, Volumen 2*. Syracuse: University of Syracuse Press.
- Mittell, Jason (2004a): *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, New York, Routledge.
- Neale, Steve (2005): *Genre and Hollywood*, London, Routledge.
- Newcomb, Horace (ed.) (1994): *Television. The critical view*, Oxford, Oxford University Press.
- Propp, Vladimir (2001): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- Rincón, Omar (2006): *Narrativas mediáticas. O cómo se encuentra la sociedad del entretenimiento*, Barcelona, Gedisa Editorial.
- Robinson, T. (2001): "Interview with Joss Whedon", en *The A.V. Club*, 5 de Septiembre.
- http://www.avclub.com/articles/joss-whedon_13730/ (Consultado el 07-12-2009).
- Scaglioni, Massimo (2006): *Tv di culto. La serialità televisiva Americana e il suo fandom*, Milán, V yP.
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York, Random House.
- Stam, Robert (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.
- Thompson, Robert J. (1997): *From Hill Street Blues to ER: Television's Second Golden Age*, New York, Syracuse University Press Edition.
- 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.
- Whedon, Joss (2008): "A letter from Joss Whedon" en <http://www.drhorrible.com/http://www.drhorrible.com/plan.html> (Consultado el 21-12-2009)
- Wilcox, Rhonda (2005): *Why Buffy Matters: The Art of Buffy the Vampire Slayer*, London, I.B.Tauris.

Williams, Raymond (2004): *Television. Technology and cultural form*, London, Routledge.

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

Wolf, Mauro (1987): *La investigación de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2932194> (Consultado el 28-10-09)

<http://slayageonline.com>

