

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

MA Orosa, M López-Golán, C Márquez-Domínguez, YT Ramos-Gil (2017): “El posdrama teleserial norteamericano: poética y composición (Cómo entender el guion de las mejores series escritas para la televisión en los Estados Unidos)”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, pp. 500 a 520.

<http://www.revistalatinacs.org/072paper/1176/26es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2017-1176](https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1176)

El posdrama teleserial norteamericano: poética y composición

(Cómo entender el guion de las mejores series escritas para la televisión en los Estados Unidos)

USA TV series postdrama: poetics and composition

Miguel Ángel Orosa [CV] [ORCID] [G] Profesor de la Escuela de Comunicación Social. Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ibarra, Ecuador – maorosal@pucesi.edu.ec

Mónica López-Golán [CV] [ORCID] [G] Profesora de la Escuela de Comunicación Social. Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ibarra, Ecuador – molopez@pucesi.edu.ec

Carmelo Márquez-Domínguez [ORCID] [G] Profesor de la Escuela de Comunicación Social. Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ibarra, Ecuador – camarquez@pucesi.edu.ec

Yalitza Therly Ramos-Gil [ORCID] [G] Profesora de la Escuela de Comunicación Social. Pontificia Universidad Católica del Ecuador Sede Ibarra, Ecuador – ytramos@pucesi.edu.ec

Abstract: Contemplar los cambios “dramáticos” (posdramáticos) en el firmamento de las manifestaciones audiovisuales de ficción que desde hace algún tiempo vienen teniendo lugar en los teleseriales de los Estados Unidos, y la magnitud de los mismos, nos hace pensar que solo cada muchos cientos de años asistimos a tales mudanzas en las constelaciones organizativas del drama y, además, de tamañas proporciones; lo que dibuja de forma evidente un panorama investigativo de capital importancia. El propósito de esta comunicación es poner de manifiesto las características del cambio dentro de la naturaleza organizativo “dramática” de los teleseriales citados. El paso desde un modelo esencialmente “dramático” a una composición/parataxis de naturaleza posdramática en las teleseries más conocidas y prestigiosas de estos últimos años en los Estados Unidos nos obliga a analizar en qué situación nos encontramos dentro del entorno del posdrama televisivo de ficción de nuestro tiempo. El análisis se centrará en el perímetro de la *organización* y desarrollo de carácter (pos)dramático de las teleseries USA y sus principales manifestaciones dispositivas u organizacionales. Los cambios fundamentales de esta nueva constelación son significativos en el segmento de la *organización* del (pos)drama; el “sentido” de la *composición*, que se mantiene en un formato de mínimos, cede su preponderancia a la *yuxtaposición*; y ambos (*composición* y *parataxis*) prefiguran y tratan de aventurar el orden del caos. La *tensión* “dramática” ocupa un papel

fundamental y preponderante en la nueva comunicación posdramática. Como prefiguración y antecedente del posdrama televisivo de ficción en los Estados Unidos hacemos un análisis comparativo entre el posdrama norteamericano actual y la cultura “dramática” del barroco español a través de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega.

[EN] The magnitude of the (post)*dramatic* changes that have been taking place in American audiovisual fiction only happen every several hundred years. The goal of this research work is to highlight the *features* of the change occurring within the organisational (post)dramatic realm of American serial television. The transition from an essentially “dramatic” model to a *postdramatic composition/parataxis* urges us to analyse the new *organisation* of American television series and their main features. The fundamental changes of this new constellation are significant in the *organisational* realm of (post)drama; the *sense* of the *composition* yields its preponderance to *juxtaposition*; and *composition* and *parataxis* try to venture the order of chaos by giving more importance to dramatic *communication* and *tension*. The study is based on the comparative analysis of contemporary American post-drama and its conceptual deconstruction based on the dramatic model (and its precedents in the Spanish Baroque).

Keywords: Posdrama; teleseries norteamericanas; USA; barroco teatral español

[EN] Postdrama; American TV series; (post)dramatic change; new (post)dramatic paradigm; Spanish Baroque.

Contents: 1. Introducción. 2. Métodos. 3. Discusión. ¿Cuál es el drama? 4. Discusión. Historia de televisión americana posdramática sucesiva. 5. Resultados: las características del posdrama de TV americano sucesivo. 6. Conclusiones. 7. Referencias.

[EN] 1. Introduction. 2. Methods. 3. Discussion. What is drama? 4. Discussion. History of American postdramatic serial television. 5. Results: characteristics of the American serial TV postdrama. 6. Conclusions. 7. References.

Translation by CA Martínez-Arcos

1. Introducción.

La muerte del modelo neoclásico de carácter *dramático* en el ámbito de la ficción televisual, particularmente norteamericana, no es sino una manifestación de los efectos del *posdrama* en el ámbito televisivo y que ya está afectando también a la concepción de la cinematografía, como prueban algunas de las producciones más destacadas de nuestros días. El *posdrama* teatral, que dio inicio en los años setenta en Europa y también en Latinoamérica, comenzó a ejercer su influencia en la ficción de televisión de los Estados Unidos a comienzos de siglo y sigue haciéndolo, también en estos últimos años, en la concepción del cine como espectáculo y como guion a complementar o desarrollar en la producción propia de este tipo de arte.

Para hacernos cargo de las dimensiones del cambio, adelantamos que este tipo de perspectivas nuevas tan solo se producen cada cientos de años lo que dibuja de forma evidente un panorama investigativo de capital importancia. El propósito de esta comunicación es poner de manifiesto las características del cambio dentro de la naturaleza o segmento organizativo (*pos*)*dramático* de los teleseriales citados. El paso desde un modelo esencialmente *dramático* a una *composición/parataxis* de naturaleza *posdramática* en las teleseries más conocidas y prestigiosas de estos últimos años en

los Estados Unidos nos obliga a analizar en qué situación nos encontramos dentro del entorno del *posdrama* televisivo de la ficción de nuestro tiempo.

Para ser conscientes de las dimensiones del cambio, haremos un breve análisis de las principales características del *drama* entendido este como cosmovisión “canónica” para pasar a analizar, seguidamente, los antecedentes del *posdrama*, es decir, de dónde trae este sus orígenes. Como se verá, las raíces del *posdrama* no tendrán tanto que ver con las arquitecturas de las anteriores series de la televisión norteamericana, cuanto con las influencias teatrales de carácter *posdramático* que ejercen influencia en el nuevo “modelo” que llamamos norteamericano, fundamentalmente a partir de la literatura *dramática* en lengua española o castellana, decididamente anticlásica y también fragmentada y, por lo tanto, una prefiguración del *posdrama* contemporáneo.

Después pasaremos a estudiar las fundamentales características del *posdrama* televisivo de ficción surgido en los Estados Unidos y ello a partir, y como sistema metodológico, de los cinco grandes segmentos que caracterizarían el modelo dramático de la tradición occidental: argumento, organización dramática, tensión, elementos narrativos en el ámbito del drama y organización técnico-formal.. Así observaremos cómo la multitud de cambios propios de la nueva visión norteamericana se origina en el segmento de la *organización (pos)dramática*, fundamentalmente. La *tensión dramática* y todo lo tocante a la *organización técnico formal* influye en el nuevo “modelo”, pero no como nuevas técnicas a usar en la ficción de televisión, sino en lo referente a la importancia que a estas dimensiones se concede en el nuevo espectáculo televisivo.

Solo al final pasaremos a observar los resultados de forma algo más concreta y recordatoria, así como algunas conclusiones; y la bibliografía, escasa por la tremenda actualidad del tema y poco precisa en algunos casos, será puesta de manifiesto donde la comunicación y el desarrollo del trabajo lo precise. Como se verá en esta, algún autor ha dedicado sus mejores esfuerzos al asunto que nos ocupa, aunque desde perspectivas bien distintas de las nuestras. Es cierto que en todos estos estudios, artículos o publicaciones, mencionados en la bibliografía, se muestra un profundo interés por el asunto objeto de nuestro estudio, incluso se hallarán algunas referencias *narrativas* que, sin duda alguna, explican herramientas y modos de proceder propios de la narrativa en curso (nos referimos a las teleseries); sin embargo, y siempre a nuestro juicio, no se aborda un análisis pasional, exclusiva y esencialmente *dramático* sobre el fenómeno que nos ocupa, por lo que a la hora de desarrollar el presente estudio no tendremos otra alternativa que realizar los pertinentes análisis con carácter absolutamente personal y con pretensiones inintencionadamente originales. La bibliografía internacional, interesantísima también, nos servirá de mucha ayuda a la hora de inspirar cuestiones históricas, sectoriales, industriales, sociológicas, antropológicas, etcétera, y hasta las trazas narrativas de las series a que nos referimos; pero tampoco hemos visto análisis profundos de carácter dramático relativos a esta materia sino estudios muy básicos, queremos decir que no hemos descubierto la existencia de trabajos esencial e intensivamente dramático-organizativos sobre el fenómeno teleserial y norteamericano que ahora abordamos como manifestación del *posdrama*.

2. En qué consiste el *drama*: la tradición y perspectiva occidental. Metodología, segmentos a analizar.

La naturaleza o cuerpo del *drama*, nuestra concepción, nuestras expectativas, lo que sentimos, pensamos, esperamos, deseamos, sabemos sobre el *drama* y a partir del *drama*; en definitivas cuentas, lo que nosotros los occidentales llamamos y tenemos por *drama*, su definición, el *canon dramático*, no es sólo un conjunto de consideraciones, aspectos teóricos o filosofías abstractas sobre lo dramático y su esencia, que también lo es. Lo *dramático canónico*, como todo cuerpo, goza, además, de toda una serie de dimensiones físicas tangibles en forma de huesos, de musculatura, tejidos, órganos y células que, a lo largo de todo este trabajo, vamos a recorrer donde corresponda y

tan sólo en sus aspectos *canónicos*, que seguidamente mencionaremos. No sin antes señalar, de nuevo, que no nos referiremos a *lo canónico*, en este apartado, como a una serie o conjunto de obras excelentes que consideramos representativas de lo que sea el teatro o el drama en Occidente, sino que hablaremos de ello como un espacio, ámbito o cuerpo esencial concreto, que está ahí, visible y tangible; y que viene a encarnar, como ya hemos dicho, nuestra concepción y determinación sobre lo que sea lo dramático, constituida, además, por toda una serie de dimensiones y variables corpóreas que, seguidamente, vamos a analizar. Pero antes de hacerlo es preciso señalar que las fuentes de las que bebe nuestra filosofía o concepción sobre esa manifestación que llamamos *drama* no son otras, con carácter fundamental, que las obras de los autores dramáticos, incluidos los guionistas de cine y de televisión de nuestro tiempo. Pero también, aunque en segundo lugar, la teoría literaria y los preceptistas, la filosofía e historia del drama, la estética dramática y, de manera muy determinante, aunque siempre después de las obras de los autores, nuestras propias experiencias vitales, nuestras aspiraciones y modos de ver la vida, nuestras expectativas y sentimientos acerca de esa cosa que denominamos lo dramático... Queda claro que esas *variables* que componen el canon dramático son utensilios, herramientas que sirven a una concepción o filosofía acerca del *drama*, pero ello no quiere decir que esos elementos se utilicen siempre de una misma manera. Lo canónico es la existencia de tales herramientas, el conjunto de dimensiones y variables que componen ese ámbito o espacio dramático. Luego, cada autor hará tal o cual uso de ellas en la medida que estime oportuno dependiendo del caso y situación concretos. Por poner un singular ejemplo, aunque seguidamente vamos a mostrar todo el canon: la existencia de unos períodos llamados expositivo, conflictivo y resolutivo en el *drama*, es decir, la filosofía según la cual un personaje nace a la vida, a continuación lucha por conseguir un objetivo y, al final, obtiene un logro o fracasa en la consecución de su meta es una dimensión dramática de carácter canónico en Occidente. Ello no quiere decir, parece claro, que estos períodos no puedan seguir el curso y acción dramática que en cada caso su autor considere oportuno. Pero lo canónico, tal y como utilizamos aquí el concepto, será la existencia de esta filosofía, de estas concepciones comunes propias del *drama* occidental, de estas encarnaciones que se manifiestan bien en variables, bien en dimensiones canónico-dramáticas que, como ya hemos visto, vamos a analizar a continuación.

En lo que hace referencia al modelo de *canon dramático tradicional* que vamos a utilizar a lo largo del trabajo, contamos en primer lugar con los aspectos comunes, históricamente hablando, relativos al *argumento* de las obras. No existe obra dramática en Occidente que no trate de *algo*, que no tenga una *historia* o *trama* coherente, técnicamente hablando, esto es, que no goce de una cierta organización de los hechos propios del relato.

En segundo lugar, el “espacio dramático occidental común” cuenta con los aspectos exclusiva y esencialmente canónicos que atañen a la estructura u *organización dramática*, ya sea esto en su dimensión externa (su división por *bloques*, actos, episodios, jornadas...), media (la instrumentación de *temas* diversos sobre los que gira la obra, esto es, la *acción* dramática) o la dimensión más profunda del drama (los distintos *movimientos dramáticos*: exposición, conflicto y resolución).

En tercer lugar el espacio dramático común cuenta con los elementos constitutivos de la *tensión dramática*, que también denominaremos técnicas poéticas. Nos referimos a aquellas variables que se utilizan para mantener el interés o atención en la obra. Esta dimensión organizativa se ha convertido en una clave esencial en la construcción (*pos*)*dramática* con el consiguiente detrimento de los aspectos tradicionalmente *formales*, que han pasado a un segundo lugar.

En cuarto lugar, el *canon dramático occidental* cuenta con aquellas cuestiones referentes a las *técnicas narrativas* que se hallan incursas en el proceso de construcción dramático, esto es, en su decurso creativo. Este tipo de elementos no tienen por qué aparecer siempre de una manera intensiva

en una obra teatral (o dramática). Nos referimos, evidentemente, a las obras dramáticas de raíces grecorromanas, sajonas o españolas de la Edad de Oro, esto es, occidentales. Lo cierto es que, en muchas ocasiones, este aspecto se ve sustituido, dentro de nuestro ámbito y en aspectos de cimentación o construcción de la obra, por las técnicas poéticas, ya citadas, o por otras cualidades de carácter *técnico*, que se mencionarán en el siguiente párrafo.

Y, por último, el espacio común occidental cuenta con las dimensiones *técnicas de carácter formal* propias de una creación dramática en su dimensión más abstracta o en su sustrato más profundo. Este aspecto ha sido objeto de especial atención y, también, de cuidado a lo largo de nuestra historia, la dramática occidental y, sin haber perdido importancia de carácter artístico, hoy es una dimensión de segunda clase, comparada con los aspectos relativos a la *tensión dramática*.

Estas cinco dimensiones en su conjunto, cada una con sus distintas variables y elementos, pretenden venir a constituir lo que sea un *canon dramático occidental*, esto es, el espacio *dramático* común occidental, aquel espacio, aquellos aspectos, herramientas y dimensiones que se hallan siempre presentes, de una u otra manera, en toda obra dramática dentro de nuestro ámbito cultural. Son estos aspectos, precisamente, y sus distintas variables, los que venían a constituir las herramientas fundamentales de construcción de eso que llamamos ficción en Occidente, ya sea en el ámbito teatral, en el cine o en la dramática televisiva de nuestro entorno. Es este panorama y visión, precisamente, el que se pone en cuestión y cae en el absoluto desuso en el teatro, como hemos dicho, a partir de los años setenta del pasado siglo; en la televisión de ficción, a partir del surgimiento del modelo teleserial norteamericano, que nace en el tercer milenio; o en las más vanguardistas manifestaciones cinematográficas, como ya está se está viendo con carácter habitual en determinados productos del cine también norteamericano.

Pues bien, a la hora de analizar en qué consiste el posdrama teleserial norteamericano, esto es, las características fundamentales del “modelo” posdramático generado por la ficción teleserial en los Estados Unidos, veremos cómo los cambios introducidos por la nueva visión o “paradigma” se reproducen, fundamentalmente, en el segmento dos (2), dedicado a la *organización de carácter dramático*. También afecta el mencionado cambio a que venimos refiriéndonos al uso y abuso de la *tensión dramática* en términos de comunicación a base de atención o interés y a la postergación a una segunda plaza en la prelación de importancia que sufren las *técnicas formales* en el posdrama teleserial; ello frente al desmesurado prestigio de que gozaban en la ya pretérita concepción dramática a fin de organizar el universo de la obra dramática y su conquista armónica de la belleza.

3. Antecedentes del posdrama teleserial norteamericano. Su conexión con el « drama » en lengua española o castellana.

Si observamos la historia organizativa o el marco arquitectónico de las teleseries norteamericanas, encontraremos alguna de las características del nuevo “modelo” (en realidad, no es un modelo cerrado o una tendencia definida y acabada) en esta o aquella producción de determinada época ya pretérita; o veremos cómo concretas tendencias o signos evolutivos parecen formar, vistos desde aquí, un camino de dirección necesaria hasta la desembocadura en el paradigma de nuestros días. Quizás, por otra parte, todo esto no sea sino una ilusión de carácter intelectual que no siempre tiene por qué corresponderse con lo que haya sido la realidad de los hechos.

No cabe duda, eso es cierto, de que la historia de las series norteamericanas para la televisión muestra, más o menos, una cierta tendencia al enriquecimiento y la complejidad dramática. Aunque esta dirección, tomada por un hecho, bien pudiera quedar desmentida por la nota simple y fácilmente observable de que en los primeros años de la televisión, en la primera edad dorada, la llamada *antología dramática* era más rica y compleja que la producción, no digamos ya de los años sesenta,

sino incluso de los setenta. De la misma forma, y en otro tema distinto, podríamos intuir que sobre todo a partir de los ochenta hay una evolución hacia una narrativa más suelta, menos encorsetada, menos neoclásica, aunque no necesariamente más libre porque, muchas veces, esos intentos van acompañados de un echarse en brazos de técnicas compositivas de origen narrativo cuyos moldes y muros formales, a veces demasiado férreos y visibles, no dejan de hacernos sentir cierta constricción en los desarrollos. Creemos que sí sería más aceptable y clara la afirmación en virtud de la cual la llamada *hibridación* entre ficción y realidad, por poner un ejemplo, o la fusión de géneros o de las técnicas narrativo-dramáticas o, por no acabar, la desestructuración de los personajes a que asistimos a lo largo de este proceso pasan por ser llamativos antecedentes de lo que en nuestros días está ocurriendo en el posdrama teleserial. También, a partir de finales de los años setenta es visible la tendencia y, además, el esfuerzo dramático para llamar la atención del público mediante la puesta en escena de distintas tramas narrativas, ya en cruce o en alternancia; o la cada vez más importante presencia del *discurso espectacular*, hasta el punto de que no existe en nuestros días un texto (pos) dramático televisivo que no sea, también, un texto de significación espectacular. Si bien todo esto podría dar cabida a matices después de observar cómo todos estos modos de carácter y naturaleza *centrífuga* que acabamos de citar se ven compensados mediante estructuras férreas que tienden hacia la más estricta unidad. Además, en los años noventa, por citar un ejemplo más, veremos cómo los discursos dramáticos tienden hacia mayores cuotas de libertad funcional y hacia la completa erradicación de tópicos estructurales de carácter *dramático*.

En fin, siendo todo esto cierto, no lo es menos que estos gestos, trazos, tendencias, hechos que pudiéramos encontrar en el pasado histórico de las teleseries, aun marcando una vaga evolución o anticipación de lo que después ha ocurrido, no necesariamente preparan la aparición del *nuevo modelo (pos)dramático*, objeto de nuestro estudio y, ni mucho menos, el nuevo paradigma está presente, ni esencial ni parcialmente, en las teleseries anteriores a los dos mil –como tampoco lo está en todas las series de nuestros días–. La esencia del *nuevo paradigma*, como ya hemos hecho notar, se deja ver y se exhibe en un fuerte deseo de liberación, de encontrar discursos “dramáticos” con ansias de verosimilitud sin acudir a estructuras del pasado, tópicos, a encorsetamientos propios de culturas periclitadas, en definitivas cuentas; la hallamos en un desprecio del clasicismo y también en la sospecha de la modernidad; no hay tópicos, ni fronteras, ni ideologías, ni facciones, es un soltarse las riendas y buscar el impulso formal, la *gana* estético-dramática, lo que funciona en cada momento porque así lo dicta el instante, la sorpresa, todo ello con las características generales a que ya hemos hecho referencia. Y así, es evidente, el proceso conduce a un itinerario tan fuerte de ruptura y fragmentación organizativa que, como indicamos, no basta con la composición formal para dar sentido o unidad a la obra. Hay que echar mano de la *tensión dramática* para que las obras no se rompan en mil pedazos.

Si este proceso tiene las peculiaridades que acabamos de indicar, nos parece que la esencia y antecedentes de este modelo abierto, el actual, sin artificios de ninguna índole, la encontraremos más en la Edad de Oro en lengua española o castellana que en la historia de las teleseries en Norteamérica; y ello por el desprecio hacia todo lo clásico que la perspectiva de esta época, del barroco español, nos muestra en el camino por superar lo dramático, el convencional clasicismo. Por ello, y en este subapartado, vamos a tratar de mostrar a través de *Fuente Ovejuna*, de Lope de Vega, cómo en esta obra de 1619 es donde encontraríamos muchas de las notas del nuevo modelo norteamericano y, sobre todo, el espíritu que mueve y hace realidad la construcción libre y anticlásica del nuevo paradigma teleserial. Y esto, no porque los guionistas o dramaturgos estadounidenses necesariamente conozcan el Siglo de Oro español, que podrían, sino porque los impulsos y necesidades dramáticas de ambas épocas y lugares conducen a unas soluciones y estilos de similares características. Vamos, entonces, a analizar esta obra de Lope de Vega, sin ánimos de exhaustividad y sin seguir un método especialmente organizado; tan sólo vamos a echar una mirada

y a hacer unos breves comentarios sobre aquellos aspectos que llaman nuestra atención, desde un punto de vista estructural comparativo, al hilo de la lectura de esta obra.

Nada más comenzar el drama, nos encontramos –sin darnos apenas cuenta– con las primeras sorpresas. El Maestre de Calatrava y Fernán Gómez, Comendador, hablan de la sucesión de Enrique IV y de la conveniencia de poner sitio a Ciudad Real. Es decir, no se han declamado aún unos cuantos versos y enseguida se plantea un objetivo: la toma de una ciudad, que favorece o favorecería a los intereses de alguno de los personajes en escena. Y de este modo nos surgen con carácter inmediato las primeras cuestiones. ¿Dónde están, podríamos preguntarnos, los primeros semantemas de los personajes, las primeras huellas claras acerca de su identidad?, ¿cómo son, cuál es su naturaleza? A nuestro juicio, no se hallan claramente presentes. Parecen tener un cierto tinte heroico, pero es absolutamente insuficiente, un tanto equívoco. ¿Forman ambos parte, Maestre y Comendador, de una misma fuerza, ya sea agonista o antagonista? O, por el contrario, ¿están en distintos bandos? Porque no está claro. Esto es, parece que hay una cierta intriga sobre la naturaleza y constitución de los personajes así como sobre sus funciones y roles dentro de la obra. Además, se plantea inmediatamente un objetivo, al tratar de ubicar la acción: la toma de Ciudad Real; lo que nos llevaría a pensar, quizás, que estos personajes bien pudieran ser protagonistas y ser este el objetivo y tema principal de la obra, cuando realmente sabemos que no es así, que ni son los protagonistas de la primera acción ni estamos ante el primer tema de la obra. Es decir, que nos encontramos ante una cierta intriga respecto de cuáles sean los temas de la obra, sus protagonistas y la constitución de los personajes –y no digamos ya sobre la jerarquía de los temas de esta obra–. ¿No es esta una característica esencial del posdrama actual de marchamo norteamericano?

En la tercera escena, sita en la plaza de Fuente Ovejuna, salen dos mujeres –a continuación–, a saber, Pascuala y Laurencia. Es evidente, a todas luces, que hay un cambio de plano dramático. No sabemos por qué, ni adónde nos va a llevar, pero se produce un cambio cierto. Son dos mozas, esto es, dos mujeres del pueblo; una de ellas, Laurencia, está hablando mal del Comendador, de los amoríos de este, y comenta que ella no se fía de él... No tenemos las ideas claras, por ahora; apenas sabemos de qué va todo esto, pero sí sabemos algo: hay una cierta intriga, un juego laberíntico en lo que concierne a la acción dramática y una confusión bastante radical de los planos dramáticos. ¿Cómo puede, por ejemplo, una mujer del pueblo ni pensar siquiera en relacionarse con un noble en esta etapa de la historia y, por supuesto, en la época del drama? Algunos dirán que no es lo que se plantea, que Laurencia lo que está diciendo es que como no hay posibilidad de tener una relación seria, no quiere mantener contacto alguno con el Comendador. Y ello es así, en buena medida; pero también se deduce de los siguientes versos que hay un cierto despecho, que algo ha habido, que Laurencia estaba un poco pendiente de él –del Comendador– y que acaso ella creía que en su situación, la de ella, las cosas podían ser de otro modo y el Comendador –¡le llama Fernando, por su nombre de pila!– le ha defraudado. De otra manera, ¿a qué viene esa tristeza –«Pues ¿hay encima tan seca...»– y, además, por qué ese despecho que creemos intuir en el corazón de Laurencia, si todo lo tenía tan claro desde el principio?, o ¿por qué le dice Pascuala que creía que le iba a causar más pesadumbre lo que le cuenta y, por si fuera poco, que a todo el mundo le puede pasar lo que a Laurencia le ha ocurrido, –es decir, creérselo y luego verle tras otra–? Por otra parte, podríamos también preguntarnos qué clase de tema es este, el que acaba de aparecer; ¿nos hallamos ante un nuevo tema, o no?; ¿o se trata simplemente de dos mujeres que son, ambas, antagonistas o quizás objetivo del Comendador en una tema secundario de carácter sentimental? Da la sensación por las pistas que las obras clásicas nos pudieran dar, de que esta última pudiera ser la verdadera respuesta –que hay un tema heroico en el que el Comendador es protagonista y, luego, este se permite algunos deslices sentimentales en un tema secundario (y con ello nótese los hipertextos implícitos con las obras clásicas, propios también de las teleseries, como ya indicamos). Y sin embargo, nada más lejos de la realidad que esta interpretación, como poco a poco iremos viendo. ¿No es toda esta confusión e

intriga, y mezcla de planos dramáticos, un juego anticlásico y laberíntico muy próximo a lo que actualmente sucede con el posdrama teleserial norteamericano?

Hasta aquí, todo parece muy desestructurado, muy fuera de lugar, muy a su aire, sin saber adónde vamos y, sin embargo, todo muestra la apariencia de funcionar bien por ahora. Pasamos entonces a la escena diez, al final de la resolución del primer acto, en un campo cercano a la villa de Fuente Ovejuna. Se hallan presentes Laurencia y Frondoso y en la escena siguiente, la once, aparecerá el Comendador, que intentará violar a Laurencia. Que se nos permita antes de nada expresar un brevísimo comentario que nos viene demasiado rápido a la mente. Decíamos: «aparecerá el Comendador, que intentará violar a Laurencia». Casi automáticamente se nos va la mano para decir en su lugar: que intentará violar a Lucrecia. Esta tendencia a los hipertextos, que de nuevo hacemos notar, también es muy propia de las teleseries norteamericanas. Es más que probable que Lope no conociera el texto de Shakespeare, aunque bien pudiera –dado que data de 1594, y el español de 1619–; pero aun así existe una cierta vinculación de temas y obras entre los «clásicos» que, en nuestro caso, con mayor o menor motivación y causa, nos sirve para hacer este comentario y también el siguiente: si Shakespeare ensalza la virtud de la nobleza, Lope –en su línea (pos)moderna y, por lo demás, anticlásica– hace lo mismo con la del pueblo. Es decir, en esta obra el gran Lope no deja de convertir la comedia en tragedia; es una fusión y a la vez transformación de géneros muy al estilo actual del posdrama.

En continuidad con lo dicho, Lope no deja de travestir a un villano en noble, esto es, en héroe, en personaje épico, y a un noble en villano: y no ya por la actitud o por la naturaleza del personaje del Comendador que, aun siendo la que es, podría haber seguido siendo plana, mítica; sino por cómo traza y compone el personaje mismo de este cacique. Va desvelándolo progresivamente, poco a poco –al modo del *nuevo posdrama* norteamericano–, de una manera desestructurada, rota, un prisma aquí y otro distinto allá, incluso lo dota de alguna cierta evolución o cambio ante nuestra mirada. ¡Qué manera tan libre y extraña de componer este personaje tiene Lope!, ¡tan (pos)moderna! Parece como si a este autor le resultara cualquier norma de oficio indiferente, va a lo que necesita en cada momento. Es que ni siquiera convierte al Comendador en un malvado irredento, heroico, plano; es sólo un pequeño y enfermizo malvado, casi pasto de un psiquiatra. Y por otra parte, nos encontramos al pueblo. Es realmente original y posmoderna esta conversión del pueblo a la épica que compite en igualdad de condiciones con el Comendador y con los reyes de España, en un instante de transformación y sorprendente ruptura. También en las teleseries norteamericanas a veces nos encontramos con personajes populares revestidos de heroísmo, incluso en su constitución literaria. Así por ejemplo, Michael Scofield –en *Prison Break*– o Ryan Atwood –en *The OC*–. Pero es posible que Lope vaya más lejos en esta obra, donde el pueblo pasa de tener un comportamiento y constitución heroicos a encarnar o ser la idea misma del heroísmo, viendo el problema desde un punto de vista un tanto platónico, lo que no deja de tener un tinte muy actual, curiosamente. ¿O qué decir de la ruptura, que en esta obra observamos, de la *unidad de acción*?, que venga este comentario al hilo de lo que estamos observando en relación con los personajes y el *nuevo posdrama* norteamericano. En consonancia con este comentario viene al caso reseñar que es Frondoso el que se convierte en protagonista del tema principal de la obra –la justicia heroica y popular contra el mal, esto es, frente a la deshonra y la expoliación–. Ello cuando ni siquiera ha aparecido el tema con claridad, el tema en cuanto tal tema –es sorprendente–: un tema que no emergerá hasta la última escena del segundo acto y la primera del tercero, y Frondoso aparece ya antes como protagonista de una *acción* ¡todavía no nacida! Pero cuando el tema ya emerge, Frondoso, en determinados tiempos y escenas, será sustituido como protagonista por el pueblo. Se rompe en cierta medida la *unidad de acción* –muy al estilo del *nuevo posdrama*– y de manera sorprendente esto funciona, y a Lope no le tiembla el pulso, no le cabe ninguna duda...

Retomando ahora el discurso que traíamos, insistimos en el hecho de que ambas escenas, diez y once, que vamos a comentar, ponen fin al primero de los actos. Si en este momento nos preguntáramos, en resumen, cuál es el *tema* o los temas de la obra encontraríamos dificultades para poder contestar. Quizás la respuesta, a la vista de la trama, ¡o de todo el primer acto!, giraría alrededor de la toma de Ciudad Real por el Maestre o la persecución amorosa a que el Comendador somete a la despechada Laurencia... –y, sin lugar a dudas, erraríamos, por lo tanto; no son estos los temas de la obra–. ¿No es todo ello, lo que venimos comentando, muy actual, muy elaborado al modo del posdrama objeto de nuestro estudio, el *nuevo modelo teleserial* norteamericano?

Como afirmábamos, la escena diez, al final de la resolución del primer acto, discurre en un campo a las afueras y próximo a Fuente Ovejuna. Se hallan presentes Laurencia y Frondoso y en la escena siguiente, la once, aparecerá el Comendador, que intentará violar a Laurencia. Al inicio de la escena diez, Laurencia le dice a Frondoso que debido a sus constantes intervenciones –de Frondoso– cerca de Laurencia y a su excesiva proximidad, la gente murmura y «comenta»; y que ella, Laurencia, se está empezando a hartar y, por lo mismo, se ve en la obligación de manifestarle –a Frondoso– que la deje en paz, que no le interesa su compañía. Incluso parece mofarse un tanto de él.

Como ya decíamos anteriormente, Laurencia parece que, quizás, cuando el Comendador se le aproximó, concibió, pudiera dar la sensación, cierta esperanza de que con ella las cosas discurrieran de otra manera –a diferencia de otras mujeres–, de que el Comendador fuera «en serio» con ella, que se enmendara. Esto, decíamos, a la vista de unas leves pinceladas de tristeza y decepción que se ponían de manifiesto, a nuestro juicio, en la escena tercera, en la conversación con Pascuala, cuando esta, interpretábamos, le manifiesta que ha vuelto a ver al Comendador con otras de aquí para allá, como ya vimos e hicimos notar páginas arriba. Además, esta posible interpretación sobre la *situación dramática* de Laurencia vendría apoyada, también a nuestro juicio, en el diálogo que mantiene en la misma escena tercera con Pascuala y, luego, en la cuarta también con Pascuala, con Mengo, Barrildo y Frondoso, en la que Laurencia, en un fuerte tono de despecho, desprecia a los hombres y dice que no hay que fiarse de ninguno, que el amor no existe y todas esas afirmaciones y cosas que se dicen, muy a la ligera, cuando alguien ha sido recientemente rechazado. Es cierto que Laurencia, una mujer honesta, ya tiene cierta edad y experiencia y, acaso, estas le puedan servir para hacer afirmaciones tales como las que se oyen de su boca en las escenas citadas: que todos los hombres desean lo mismo, etcétera; pero ese tono de amargura y despecho, insistimos, con que Laurencia habla nos hace imaginar que ha habido un encuentro y decepción próximos. Y podríamos preguntarnos, ¿a qué viene todo esto, el aclarar tanto la *situación dramática* de Laurencia, o de qué nos serviría? Decimos todo esto porque es justo en esta situación y trance, acaso importantes de comprender, cómo Laurencia llega a este punto y momento en el que ella está al borde de abrir un tema importante de la obra, el tema del amor. Parece que Laurencia es una mujer honesta, especial, orgullosa, un tanto ambiciosa, y que no se enamora de cualquiera. Frondoso, por su parte, parece un buen hombre, virtuoso, que además viste bien y tiene buena apariencia, tal y como se pone de manifiesto en esta misma escena –la décima, y por boca de Laurencia–; y este hombre pretende conquistarla –a Laurencia–, pero esta, todavía decepcionada y engañada –además de su experiencia en la vida–, no tiene sitio en su corazón para nadie. Sólo en el curso de la *acción*, ya próximo, cuando Frondoso muestre que él es el verdadero héroe, la nueva heroína –Laurencia– irá admitiéndolo en su corazón, y sus ojos se irán abriendo a la horrible verdad de quién sea a ciencia cierta el Comendador. Pero a todo esto, ya nos encontraríamos en el segundo acto, lo que no deja de ser inhabitual y decididamente anticlásico; esto es, que lleguemos al segundo acto con uno de los temas, en este caso el tema de amor, apenas sin haber nacido o tenido la oportunidad de mostrarse. Ello por no hablar ya del tema primero, ¡que ni siquiera aún ha aparecido!, el tema del pueblo contra la tiranía. ¿Y qué pinta en todo esto el asunto de Ciudad Real y, por otra parte, los reyes de España? ¿Son otros dos temas sueltos en el marco de la obra...? La situación temática es bastante oscura y, además,

laberíntica, por no mencionar encima la jerarquía de los temas, la prelación de los mismos y su orden de lectura, que en este punto aún desconocemos. ¿O qué diremos de la confusión de planos dramáticos y de los roles de los personajes? El Comendador está presente y mezclado con el pueblo, en distintos planos.

Así pues el Comendador parece protagonista de algún tema, pero cuando se vaya aclarando la situación se verá que más bien es antagonista en el tema de amor y antagonista, también, en el tema principal de la obra. Es decir que incluso las funciones de los personajes son sometidas a cambio y, además, a intriga. ¿No nos recuerda mucho todo esto el modo de construcción del *nuevo posdrama* norteamericano? Pero veamos una cuestión, seguidamente, por si fuera todo ello aún, de alguna manera, insuficiente. En este punto cabría preguntarse ¿cómo se entra al tema de amor, que sólo intuitivamente se sugiere como tal, por el momento? Echamos un vistazo atrás a la trama y observamos que todas esas aproximaciones y requiebros, por parte de Frondoso, de las que Laurencia se queja y se hace eco en la escena diez, no han aparecido en escenas anteriores. En este sitio notamos cómo Lope entra de golpe en el tema de amor, de forma narrada, externa, contando un conflicto que ocurrió y que nunca apareció en escena, después de negar la posibilidad de la existencia del amor y de mostrar la cerrazón del corazón de Laurencia...; es decir, en un breve tramo narrado y después de un contexto climático sobre el amor, entra en un período anticlimático favorable al tema de amor, sin preámbulos, generando todo tipo de proyecciones y expectativas sentimentales, con el ánimo de seducir y hacer llorar al público. Y además, dejando toda la trama, incluso el nacimiento mismo de los temas, para el acto segundo y el tercero, buscando un efecto, con ello, de compresión de la obra que se va a traducir en una enorme intensidad y tensión máxima. ¿No es este afán de seducción, de gustar al público, de generación de proyecciones sentimentales en la desestructuración de las herramientas clásicas y manejando sabiamente la *composición* y la *tensión dramática* como trabaja también el modelo actual norteamericano? Sea dicho todo esto ya al margen de que en la escena once, con el intento de violación por parte del Comendador, es donde empieza a producirse esa sorprendente inversión entre comedia y tragedia, entre héroes y villanos, personajes de uno y otro tipo, desestructuración e intriga de roles y funciones por parte de los mismos y, Frondoso –más tarde el pueblo– aparece como un héroe mítico popular, algo verdaderamente inaudito y sin duda alguna gozoso en la posdramática llamada al éxito de nuestro *modelo actual* norteamericano.

¿Y no es esta desestructuración, monstruosa, un antecedente de lo que está ocurriendo en el paradigma nuevo y posdramático de marchamo norteamericano? A nuestras luces, esto es el fundamento y esencia del nuevo paradigma: el impulso o la *gana* formal y constructiva, la absoluta libertad formal, estructural y compositiva, la desestructuración y la nueva utilización de las herramientas y elementos *dramáticos* guiados única y exclusivamente por la necesidad del momento y la inspiración del autor, sin otros límites que la formal procedencia y el apoyo habilidoso en la *tensión dramática*. Las técnicas de la composición, por si fuera poco, quedan relegadas a un segundo plano y el espectáculo a que asistimos da una apariencia de yuxtaposición de temas y de desarrollos dejados a las liturgias y a la contemplación de un *posdrama* que, no obstante, no llega hasta los límites de lo irracional dado que el público también cuenta donde media una producción tan cara como la de las teleseries norteamericanas. Pero en el *posdrama* teatral, a veces los autores se imponen los mismos límites.

4. Características del podrama teleserial norteamericano.

Para entrar en el concreto análisis de las características del *posdrama teleserial norteamericano*, analizaremos los aspectos *argumentales*, *organizativo dramáticos*, *narrativos*, *técnico-formales* y

aquellos propios de la *tensión dramática* con los que contábamos siguiendo el *modelo de carácter dramático* que proponíamos anteriormente, concretamente en el punto 2.

En este apartado cuarto hemos agrupado las dimensiones canónicas –*argumentales*, las propias de la *tensión dramática*, *narrativas* y *técnico-formales*– que apenas se ven alteradas o modificadas por el *nuevo modelo posdramático y teleserial*. Como se verá, las herramientas que se utilizan en estas dimensiones citadas, así como sus elementos y variables, no ven casi o en modo alguno alterada su función dentro de estos ámbitos del *espacio dramático común*, y esta función sigue siendo, digamos, la misma que en un entorno de carácter neoclásico. Es decir, el *argumento*, la *tensión dramática*, las *organizaciones narrativas* y las *técnicas formales*, si se usan (y dependiendo de cómo se usen), su práctica sería la misma que la de las herramientas tradicionales para este tipo de fines, aunque, claro está, adaptada a aquellos fines propios del contexto del posdrama teleserial y en el ámbito de la propia cultura posdramática. Esta es ya una conclusión significativa de nuestro proceso de investigación.

Lo que sí variaría dentro de estas dimensiones (*argumento*, la *tensión dramática*, las *organizaciones narrativas* y las *técnicas formales*), esta es otra conclusión, sería la importancia o relevancia de su presencia a la hora de organizar el *posdrama*. Por poner un ejemplo, la *dimensión formal*, aun estando presente en el *nuevo posdrama*, será, lógicamente, mucho menos importante que la *tensión dramática*, porque en el *nuevo modelo* esta se convierte en prioritaria; pero el uso de estas dimensiones, que acabamos de citar, sigue siendo muy parecido, si echamos mano de ellas, o igual al que antes se venía ejerciendo en la época propia de lo que en este trabajo llamamos *drama*.

Es decir, lo que en este apartado vamos a analizar es la *organización dramática del canon*, que es donde se producen todos los cambios relevantes que afectan y hacen emerger este *nuevo modelo posdramático*. No es, por lo tanto, en el ámbito de la construcción de los *argumentos* donde el *nuevo modelo* norteamericano deja sentir particularmente sus efectos. Tampoco la dimensión dedicada a la *tensión dramática* varía, digamos, el uso de los elementos históricos que articulan estos aspectos, a saber, el *conflicto* y la *activación*. Lo que sí cambiaría en lo relacionado con esta dimensión es que esta, la *tensión dramática*, se convierte en una variable primordial a la hora de componer las obras. Tampoco los aspectos derivados de una posible *organización narrativa* ofrecen cambios en lo que hace referencia a su aplicación al posdrama actual; sus herramientas siguen usándose de forma similar, como ya hemos dicho. Y, por fin, en lo concerniente a la *dimensión técnica* o también llamada *formal* tampoco el uso de sus elementos difiere del que a lo largo de la historia se haya venido instrumentado, de manera que tampoco en esta última dimensión se aprecian cambios significativos en el nuevo posdrama norteamericano de origen teleserial.

Si no es en estas dimensiones donde el *nuevo modelo* introduce sus variantes, será en el ámbito de la *organización dramática o posdramática* donde se introduzcan los cambios más significativos para generar el nuevo *posdrama*. Nos referimos a aspectos tales como la concepción de toda la *acción dramática* en su relación con los *temas* de la obra y su articulación y desarrollo, enclaves dramáticos fundamentales, filosofía de los mismos, concepción de los *personajes* y sus *funciones* dramáticas, maneras de ilustrar los *contextos* dramáticos y de dejarlos progresar, destrucción de funcionalismos o estructuralismos preconcebidos, etcétera, que vamos a ir viendo seguidamente en sus aspectos más destacados.

En lo que hace referencia, por tanto, a los cambios, modificaciones o características que, en el ámbito del *posdrama teleserial norteamericano* tienen lugar, señalamos a modo ejemplificativo, que no exhaustivo, los siguientes puntos (dado que no se trata de un modelo cerrado), que vendrían a caracterizar una *poética* específica dentro del posdrama teleserial que ha nacido en los Estados Unidos:

- cambios relacionados con el *número de temas* y la *jerarquía* o relevancia que se da a los mismos a lo largo de la obra.
- tendencias a la *intriga temática* o *estructural* y *desvelamientos* progresivos o *mutaciones* en los temas y situaciones dramáticas.
- aparición de *temas nuevos*, a lo largo de la obra, ajenos a los ya existentes hasta ese momento.
- variaciones en lo referente a las *funciones* o fuerzas de las que forman parte los personajes.
- *oblicuidad* en la presentación de los temas.
- *fragmentación* y *fusión* de géneros e *hibridación* de ámbitos reales y fantásticos.
- *cambio* y *agitación* permanente, *libertad* creativa, *desestructuración de las funciones* clásicas y de los elementos dramáticos fundamentales, *quiebras compositivas* que sólo se ven integradas a base de fuerzas de *tensión dramática*.
- *libertad de conflicto*, que se transforma en simples agobios, espectáculo, proyecciones sentimentales o narración.
- *impulso* y *gana formal* o dramática, en lugar de funciones previstas o adecuaciones estructurales.
- *agitación* y uso constante del *tempo formal*.
- *inestabilidad dramática*: temas, acción, argumento: ambigüedad, instinto.
- *asincronías* en el desarrollo de los temas y de la acción dramática.
- *fusiones* de todo tipo de situaciones y categorías dramáticas.
- gran *elasticidad de valores dramáticos* y, en especial, del conflicto.
- *ruptura de las tres unidades*, también de la de acción.
- *constituciones ambiguas* y *cambios en personajes*, situaciones, herramientas del drama, elementos y variables.
- *arquitectura dramática* vinculada a la comunicación y tensión de la obra, más que a las edificaciones formales o técnicas de carácter perfecto o artístico.

Veamos seguidamente algunas de estas características. Estas son, entre otras, las fundamentales notas del *nuevo modelo* posdramático norteamericano, cuyos cambios más importantes vamos a analizar seguidamente bajo los auspicios del capítulo 12 de la primera temporada de *Prison Break* y de otras importantes y célebres teleseries norteamericanas.

4.1) De cinco a siete temas, si no más. Desvelamiento de los temas a medida que avanza la obra. Tendencia al laberinto organizativo temático.

Uno de los problemas con que podemos encontrarnos al iniciar el análisis de una obra del nuevo modelo *posdramático* norteamericano, para empezar, sería el hecho mismo de llegar a identificar, es decir, a saber cuáles son los temas que forman parte del guion, entre otras razones porque están siempre en movimiento, no son estáticos, están sometidos a un cambio permanente y, además, al ser tantos y prestarse una y otra vez a fusiones y mezclas entre ellos, así como a cambios o mutaciones

de todo tipo, no es fácil establecer con absoluta claridad y nítida seguridad cuáles sean estos temas, seguir sus trazas y asistir a su exacto desenlace; proceso que en una obra de trayectoria clásica no deja de ser bastante sencillo de realizar.

Por poner un ejemplo basado en *Prison Break*... Venimos del capítulo 11, para entrar en el nuestro, el número 12, *El final del túnel*, de la primera temporada. Al término del 11, diríamos que los temas, en nuestra opinión, vienen como sigue:

- Michael Scofield y todo lo relacionado con la huida.
- Lo concerniente al preso negro que dice estar en Irak y que forma parte del grupo de fuga y todo lo relacionado con su familia.
- La Compañía en general y sus intrigas y conversaciones.
- El tema concreto del espía disidente de la Compañía.
- Verónica, la abogada y pareja de Lincoln, en su relación con el espía disidente, con la Compañía y otros asuntos con Lincoln relacionados.
- Todo lo relacionado con Lincoln Barrows en tanto que objetivo dramático.
- Los asuntos de los presos vinculados al grupo de huida.
- La concreta confrontación entre Abruzzi y Theodor Duback.

Estos son, a nuestro juicio, los temas que se desprenden del tratamiento del capítulo 11 de *Prison Break*, de cuarenta minutos de duración, aproximadamente. Si miramos el capítulo 12, que estamos analizando, algunos de estos temas se mantienen en términos generales, pero otros cambian, a saber:

- Abruzzi y su traslado al hospital.
- El tema de amor entre la Dra. Sarah Tancredi y Michael Scofield.
- Los presos del grupo de fuga quieren huir ya.
- El secuestro y aislamiento de Lincoln, objetivo dramático.
- Michael y sus estrategias para huir, nunca sin Lincoln Barrows.
- Verónica, abogada y pareja de Lincoln, y su estrategia judicial para sacarle de la cárcel.
- El prisionero negro del grupo y su fuga, su familia, y el apoyo que esta le va a dar para favorecer la huida.

Y lo que ocurre, en nuestra opinión, es que estamos asistiendo a una auténtica fragmentación y desmembramiento de temas que antes, en otros modelos, se hallaban unidos por fuerzas y roles de personajes, por necesidades formales-compositivas o por tantas otras razones o motivos más, que ahora dejan de existir o desaparecen. Es como si en el *Hamlet*, de Shakespeare, por poner un ejemplo, se contase la historia de este héroe, por episodios, capitulando todas las fábulas sobre él narradas y dibujando un nuevo mito para cada uno de los personajes de esta historia y, de este modo, se hiciese todo un serial, descomponiendo las distintas fuerzas agonistas. Y, a continuación, Horacio o los sepultureros, o el mismo Yorik, bufón del rey ya enterrado, o los mismos guardianes tuvieran sus respectivos papeles y tramas; y lo mismo para cada uno de los personajes de las fuerzas antagonistas; o Fortimbrás, el príncipe de Noruega, que también se haría con sus temas y tramas

dentro de esta historia. Claro está que toda esta fragmentación temática, en sí misma considerada y sin tener en cuenta otras características del nuevo paradigma, ya sería suficiente como para generar un buen laberinto dentro del drama actual y, también, un buen reto, sin duda alguna, en orden a su composición y síntesis de carácter integradora en la obra.

Pero como ya apuntábamos al comienzo de este subapartado, esta *organización laberíntica* no plantea este único problema en relación con el asunto que estamos tratando, a saber: el *número* de los *temas* (pos)dramáticos, con su correspondiente desarrollo dentro de una obra del *nuevo modelo*; sino también lo que llamamos su *desvelamiento*, esto es, su reconocimiento. El término *desvelamiento*, un tanto filosófico además de poético, es bastante apropiado para esta situación porque en el visionado de estas obras uno se encuentra con muchas situaciones nuevas a la vez, todas ellas cambiantes, dinámicas, ambiguas, en constante movimiento, con fusiones de temas y asuntos, o distintos personajes, en las que se entra, no necesariamente de una manera clara o directa, al estilo clásico, sino por múltiples accesos y a través de estancias torcidas que generan una sensación de novedad y de falta de identidad, en el espectador; ellas de tal calibre –muchas veces– que hacen que este se pregunte qué es lo que está viendo y cómo ha podido llegar hasta allí: ¿se trata de qué?, podríamos preguntarnos, ¿qué tipo de asunto o cuestión tenemos delante? Una cuestión que sólo poco a poco, tantas veces, se va resolviendo hasta que llegamos a la identificación de qué sea el tema en concreto, separándolo de otras variables o elementos dramáticos a él adheridos.

4.2) Desvelamiento y cambio en la jerarquía de los temas, dependiendo del contexto dramático.

Normalmente, hablamos ahora de períodos histórico-dramáticos anteriores, los temas de una obra suelen ser varios y no a todos ellos se solía conceder la misma importancia; se establecía una prioridad clara de temas, un orden de relevancia, esto es, cuál había de ser el primero en importancia, cuál el segundo y así sucesivamente, de modo que la acción va discurriendo entre temas primarios y temas secundarios que, en este último caso, solían servir de descansadero o momentos bajos de tensión dramática en el desarrollo de la acción, poniendo siempre de relieve los momentos cumbre en los temas más importantes.

En el caso del nuevo modelo posdramático las cosas no discurren de esta manera. Los temas, como dijimos, aquí son bastantes, de cinco a siete y más, y sigue existiendo una tendencia, aunque pequeña, a la operatividad de una cierta jerarquía, de una cierta prelación de temas, aunque a veces esta desaparece y podemos recorrer la obra con espacios altamente antijerárquicos en los que los temas tienden a cobrar, todos ellos, una importancia similar. La estrategia y actitud en lo que a este asunto concierne en el ámbito del nuevo modelo posdramático pasa por una concreta filosofía: hacer que el momento presente sea lo decisivo y verdaderamente importante. Es decir, el nuevo modelo no busca temas secundarios o terciarios que, a la vista, resulten y provoquen ese claro efecto de descansadero o tema menor, a la espera del desarrollo del tema principal. Muy al contrario, como decimos hay una tendencia a provocar que lo que se ve en cada momento capte por completo la atención del espectador. Por tanto, como hemos dicho, pueden darse espacios o contextos en los que la jerarquía desaparece para dar importancia similar a todos los temas o, también –dada una jerarquía–, se puede producir un cambio, o varios, en esta prelación temática a medida que lo vaya aconsejando la obra en su desarrollo o dependiendo de los distintos contextos dramáticos. A ello, además, se suma el hecho, como comentábamos en el subapartado anterior, de que tal jerarquía temática haya, en muchas ocasiones, de ser desvelada; es decir, que no necesariamente se ha de mostrar con claridad en cada momento de la obra tal o cual jerarquía. Puede ocurrir, incluso, que una vez que hayamos desvelado cuál sea el orden de importancia de los temas, en un momento dado, este vuelva a cambiar inmediatamente o se deshaga temporalmente todo tipo de prelación de temas, como

decíamos. Como se comprenderá, y ello al margen de la importancia que se pretende dar al momento presente en la obra dramática, esta filosofía a que venimos refiriéndonos –y su estrategia en relación con la jerarquía o prelación de temas– no deja de generar una intriga estructural importante, con la que hay que contar y jugar a la hora de escribir y organizar la obra.

Reviste estas características la teleserie *24*, donde el capítulo piloto y sus *jerarquías temáticas* pasan por situaciones de ambigüedad y cambio constantemente. Al comienzo de la obra, la atención se centra, rápidamente, en el primer tema, el senador negro y candidato a la presidencia de los Estados Unidos, David Palmer. Sin embargo, pronto pasará tal preeminencia prelativa a la familia del agente de la UAT encargado de velar por la seguridad de Palmer, Jack Bauer; preeminencia que compartirá al cabo de un tiempo y durante unos minutos con su hija Kim y el propio senador negro. Ya al término del primer acto, la obra cede su interés a un asunto de espionaje que se genera en el interior de la propia UAT, relacionado con el agente que llamamos Mason y el propio Jack Bauer; para volver otra vez a Palmer y a Kim, ya secuestrada por el terrorismo internacional. Después, el protagonismo volverá de nuevo a Mason y, por fin, a una terrorista de tránsito en un avión norteamericano, Mandi, que pretende hacer explotar una bomba dentro del mismo; todo ello para acabar con el primer puesto en la *jerarquía temática* del capítulo en manos de la hija de Bauer, secuestrada, como dijimos, por dos desalmados de los que va a ser difícil, no cabe duda alguna, deshacerse. Este es el *juego jerárquico* con el que cuenta el *nuevo modelo posdramático* norteamericano y que en estas líneas hemos tratado de exponer de una manera lo más práctica y clara posible.

4.3) Desmembramiento y fragmentación de temas desde sus masas de fuerza.

Podría decirse que la acción dramática, esa trama que los actores ponen en escena y representan como algo que sucede o que está sucediendo en tintes de conflicto y con un objetivo dramático, no como una narración o relato de algo que sucedió, está guiada o encabezada por un personaje que llamamos *protagonista*, es decir, el que conduce su lucha hacia un lugar deseado. ¿La lucha por qué o para qué?, podríamos preguntarnos. Sin duda alguna, para alcanzar un objetivo, el *objetivo dramático*, sería la respuesta. Y en esta lucha el protagonista es apoyado o ayudado por otros personajes que formarían parte de las fuerzas o masas *agonistas*, que normalmente denominamos *deuteragonistas*, como todos sabemos. Por el contrario, siempre habrá un personaje o situación que se opone a la consecución de tal objetivo por parte del protagonista, esto es, el *antagonista*; y aquellos que le siguen formarán una masa o fuerza alrededor de él que habitualmente denominamos *deuterantagonista*. Todo esto es perfectamente sabido y muy sencillo. Pero se trata de fuerzas básicas que vemos una y otra vez en escena y que forman parte de nuestra concepción del *drama*.

Lo que ocurre en el *nuevo modelo posdramático*, a diferencia del clásico –e incluso de otros posibles paradigmas anteriores o distintos–, es que estas fuerzas básicas de carácter dramático, aun existiendo, se fragmentan en cada uno de sus componentes y cobran vida independiente y acaban, muchas veces, formando o constituyendo sus propios temas autónomos, todo ello sin dejar de actuar en cuanto tales fuerzas y con sus correspondientes categorías.

Hacíamos antes una mención a este ejemplo, que procedemos de nuevo a comentar, y vamos por tanto a insistir sobre él. Sucede, para entendernos, algo así como si en el *Hamlet*, de Shakespeare, el protagonista, cuya masa dramática viene constituida, en el ámbito de los personajes, por Horacio, algunos soldados y guardias –Marcelo, Bernardo, Francisco–, la propia sombra del padre de Hamlet o, por ejemplo, los cómicos o los sepultureros o, por qué no, la misma Ofelia, viniera, en tal masa, a descomponerse, esto es, a fragmentarse y la vida y asuntos dramáticos de cada uno de ellos tuviera su propio desarrollo, sus capítulos y episodios dentro de un serial y, sin dejar de actuar con el carácter que tienen –nos referimos aquí a su función de deuteragonistas o, en el caso de Ofelia, de

personaje principal– formaran el desarrollo de sus propias tramas con estilo autónomo. Lo mismo podríamos decir de la masa antagonista de esta obra –el rey, la reina, Rosencrantz, Guildenstern...– u otras de distinto signo o rango dramático.

Vamos a ver, seguidamente, cómo sucede esto en *Prison Break*. En esta obra hay una fuerza agonista –protagonista más deuteragonista– integrada, fundamentalmente, por Michael Scofield, el protagonista, quien comete un delito para ingresar en prisión y poder sacar de ella a Lincoln Barrows, su hermano y, por tanto, objetivo dramático, víctima de conjuras perversas por parte de determinados políticos unidos en la Compañía, sin duda alguna una entidad esencialmente antagonista. A Michael se unen varios presos –la denominada IP–, que es una fuerza deuteragonista, ello en su esfuerzo por abandonar la cárcel y liberar a su hermano, a saber y entre otros: Abruzzi, Theodor Duback, Sucre y alguno más. Otro personaje importante en la órbita de Michael será la Dra. Tancredi, personaje principal en la historia de amor que ambos discreta y platónicamente mantienen. También Verónica, abogada y pareja de Lincoln, estará vinculada a las fuerzas deuteragonistas en su empeño por liberar a Barrows. La fuerza antagonista más importante es la Compañía, de la que ya hemos hablado y, dentro de ella, los espías que la integran. Dicho esto, vamos a ver, a continuación, el carácter independiente y temático de las vidas y asuntos que cada uno de estos personajes dramáticamente mantienen.

5. Temas mutantes. Oblicuidad en la presentación de los temas. Desarrollo discontinuo o no paralelo de temas, asincronías en la acción.

En el desarrollo de la acción, un tema dramático principal o prioritario podría ser sustituido por otro, jerárquicamente hablando, como ya hemos hecho notar; es decir, otro tema secundario o terciario podría pasar a ocupar su lugar con carácter preeminente. Como también podría ocurrir que otro tema inexistente hasta ese momento viniera a sustituirle en el orden de prelación de temas, emergiendo desde la nada –lo que no deja de ser tremendamente impactante–. Pero no es de estas cuestiones, con exactitud, de las que queríamos hablar en este subapartado. Ahora nos referimos, con precisión, al hecho de que un tema vaya mutando, vaya cambiando de naturaleza y sustancia una y otra vez. Es decir, y por situarlo en la realidad, un tema determinado en un contexto de exposición, por ejemplo, tendría una sustancia también determinada, queremos decir, sería «tal cosa»; en contexto de confrontación, en cambio, ese mismo tema sería tal «otra cosa», esto es, tendría otra sustancia concreta; y en período de resolución, el tema en cuestión sería una tercera cosa distinta, tendría una esencia diferente a aquella que le caracterizó en exposición y en conflicto, o una combinación de ambas con algún elemento nuevo, en sus múltiples combinatorias posibles... Claro está que acompañando a estos constantes cambios pueden y suelen desarrollarse, como ya vimos, temas terciarios o cuaternarios de distinta índole, etcétera. Esto, hasta aquí, en lo que concierne a los temas que llamamos *mutantes*.

Por lo que se refiere a las *mutaciones oblicuas*, conviene señalar que este término haría referencia a distintas situaciones, dentro del *nuevo modelo*. Puede querer decir, en primer término, que el enlace de un tema con otro no es directo, claro, prístino, sino que se entra en el tema nuevo de una manera indirecta, oblicua, enlazada a otro asunto desde el que se pasa al tema nuevo en cuestión. En relación con esta primera interpretación, y en segundo lugar, también puede querer decir este término –*mutaciones oblicuas*– que el *tema mutante* puede desarrollarse de forma entrelazada con otros asuntos a él relacionados en los que se va entrando de forma indirecta, de manera que este tema se va convirtiendo en otros temas, sucesivamente, y va a parar a sitios nuevos y sustancialmente distintos. Una tercera interpretación del término –*mutaciones oblicuas*– tendría que ver con una situación temática de la que parten, en un momento determinado y en un instante de subdivisión, varias acciones dramáticas simultáneas que luego van a juntarse o enlazarse en un sólo tema –o permanecen

vivos sólo dos, por ejemplo–; o a la inversa, piénsese en otra distinta situación en la que se da inicio a la *acción* dramática con varios temas abiertos a la vez, relacionados entre ellos, que se resuelven en el desarrollo de un tema claro y, digamos, único. En fin, las combinaciones pueden ser muchas. La cuestión es que la *libertad* de desarrollo y formación de temas es una de las características del *nuevo modelo* y en sus múltiples combinaciones y posibles situaciones, algunas de las cuáles acabamos de citar, viene a configurar una manera nueva en el tratamiento de los temas que forma parte de la esencia del *nuevo modelo* dramático serial y norteamericano. Claro está que, siendo tantas y tan variadas estas situaciones, lo normal es que el desarrollo de los temas en el tiempo no sea sincrónico o, al menos, no corra similar o ajustado al paso de los distintos contextos. Muy al contrario, los desajustes o *asincronías*, en el desarrollo de las distintas *acciones* dramáticas, son evidentes y hasta comprensibles siendo tan grande el número de temas a tratar y tan enorme las posibilidades de cambio o *mutación* en su sustancia, como también acabamos de indicar.

Hay un ejemplo, en la serie *Los Soprano*, capítulo piloto, bastante iluminador sobre las formas indirectas u oblicuas, a las que nos referíamos antes, para entrar en los que llamamos nuevos temas de la obra. Nos referimos, ya en el último movimiento de la resolución, a la forma que se tiene de entrar en el tema de la familia de Tony Soprano desde otro distinto, la conjura del tío de Tony contra su sobrino, en el ámbito de los «negocios». En lugar de ir a parar al tema de la familia desde la escena y tema anterior, a saber, la discusión que Tony mantiene con su sobrino Christopher acerca de ser guionista en Hollywood, la obra –que va a finalizar el capítulo con el tema de la familia– toma al tío de Tony pidiendo permiso a la madre de este último para intrigar contra Tony Soprano. Ambos, lógicamente –madre y tío–, van a la fiesta de cumpleaños de Arthur, hijo de Tony, y de esta forma entra en el nuevo tema, la familia, a través de unos miembros de su familia, pero que están inmersos en un tema distinto que aparece sólo unos segundos. Es este un buen ejemplo de cómo el *nuevo modelo* suele entrar, muchas veces, en los temas por venir, ello en el entorno dramático del nuevo paradigma norteamericano.

5.1) Consideraciones finales sobre el giro posdramático frente al paradigma clásico.

El resultado, posiblemente pretendido, en el modelo posdramático norteamericano es el cambio permanente, la sustitución eterna de situaciones, personajes, maneras, objetivos, luchas, metas y, por lo mismo, de categorías dramáticas de modo que la intriga y el puzzle estructural sean la constante organizativa y laberíntica de carácter creativo dentro de este nuevo posdrama. De ahí el uso de tantos temas a la vez, que el espectador ha de adivinar lentamente; de ahí el uso y cambio de jerarquías ambiguas que se mueven en el tiempo como lo hace la vida, ...por esa razón una constante fragmentación y desmembramiento de los temas desde sus fuerzas de origen, la mutación sustancial de temas o sus oblicuas presentaciones, los cambios constantes de rol y funciones de los personajes, la creación de un nuevo concepto de segundo acto –esencial al drama de carácter occidental–, las fusiones de géneros o, por qué no, de distintos mundos –reales, fantásticos– o tantas otras novedades que no son sino una invitación a hacer lo que sintamos como propio y como más adecuado cuando se dé la circunstancia concreta que pueda abrir las puertas a la seducción del sempiterno espectador.

Claro está que toda esta enorme libertad, toda la que deseemos tomar –y de la que los guionistas, sin duda, acaban por apropiarse–, conduce al posdrama en el paradigma serial de origen norteamericano a una arquitectura que resultaría caótica, y por lo mismo no artística quizás, si no mediara algún tipo de elemento unitivo de carácter compositivo o al menos de yuxtaposición admisible; y el viejo arte, que tanta estima tenía de la arquitectura técnica, esto es, *formal*, acaba por darse cuenta de la insuficiencia de este instrumento –el meramente técnico– para dar cohesión a tanto laberinto y tendencia desorganizativa y centrífuga. Todo resultan intrigas, en su estructura, rupturas, inadecuaciones, y faltas de muletas o cementos unitivos para ir de aquí para allá. El nuevo escritor,

sin dejar de echar mano de las viejas estructuras técnicas, tiene que hacerse con un nuevo instrumento que dé algún tipo de unión a tanto despropósito y este va a ser, ni más ni menos, que uno de carácter tan histórico y tradicional como comunicativo: la *tensión dramática*, la vieja organización griega en términos de interés atento que Aristóteles tan sabiamente trata de describir y desarrolla en su antigua *Poética*. De modo que, como hemos dicho, este antiguo instrumento al servicio de la atención e interés del espectador a fin de que el drama no decaiga y no pierda tensión en su desarrollo se convierte ahora, en manos de los nuevos creadores, en la nueva y fundamental herramienta de *composición*. Su uso y elementos siguen siendo los de siempre, los tradicionales, los que todos los grandes dramaturgos han usado a lo largo de la historia –canónicamente hablando–, pero ahora esta, la tensión dramática, viene a superar en importancia a la organización *técnica* o *formal*, que antes era un instrumento de prestigio y de primer orden a la hora de hacer el *drama*. Ahora, insistimos, sin dejar de existir, la *forma* cede sus privilegios y supremacía a la *tensión dramática* para dar unidad a tanta fuerza centrífuga y a tanta quiebra compositiva que acaba por convertirse en *parataxis*. Acaso este leve cambio de jerarquía en las prioridades creadoras de carácter compositivo nos esté indicando que el (pos)drama más propio de nuestro tiempo, de marchamo teleserial y norteamericano, esté apostando un poco más por la comunicación y por la seducción, por captar la atención de un público más inteligente y formado, y, quizás, digámoslo así, un poco menos por la creación, en su puridad, de estructuras artísticas que, aun siendo bellas, morirían sin haber nacido en caso de perder el favor de un público que, paradójicamente, hoy se mide más de uno en uno, en términos de abonados a una estación de cable, que en cifras de espectadores por millares y millones capaces de captar un buen anuncio que sea explosivo –en cifras financieras multimillonarias– para una antigua cadena de marchamo generalista en un concepto caduco de lo que fue, pero ya no será, la nueva y actual televisión.

6. Conclusiones.

Hemos hecho referencia, en primer lugar, a la contextualización del canon clásico de carácter *dramático*, o espacio dramático occidental común, contra el que se afirma el *posdrama teleserial norteamericano*. Hemos dibujado sus fundamentales segmentos que, al fin, nos sirven como punto de referencia para analizar (metodología) lo ocurrido en el marco del *posdrama teleserial norteamericano*. Ni en el ámbito de las herramientas del *argumento*, ni en la *tensión dramática*, ni dentro de los *elementos narrativos* que incurren en el marco del drama, ni en las técnicas de la organización *formal* tienen lugar los cambios fundamentales del *posdrama* teleserial que estamos analizando.

En lo concerniente a las conclusiones de la primera parte –la etapa que llamamos del *drama*–, hemos de afirmar que, solo dentro del segundo segmento, el de la *organización dramática*, tienen lugar los cambios fundamentales que inicia el giro posdramático norteamericano, y que estudiamos en la segunda parte de este trabajo. Por lo tanto, no queríamos dejar de establecer aquellas variables bien concretas contra las cuáles se afirma el nuevo paradigma del *posdrama* nacido para la ficción de la televisión.

Si en un terreno como el nuestro, el del *drama*, nada sucede sin contar con lo anterior, con el pasado o la tradición, el *nuevo modelo* –en sus aspectos esenciales: el impulso, la *gana*, el desprecio y la descategorización del clasicismo–, aun viniendo de atrás y acaso paradójicamente, sería una estrella nueva cuyos fundamentales atributos no se pueden vislumbrar entre el número de los aparecidos en el seno de las tendencias viejas, nos referimos al ámbito de *drama* en el marco de la televisión de ficción. Precisamente las características del nuevo modelo, la libertad formal, el constante cambio, la disolución de las categorías clásicas y, sobre todo, el impulso técnico e instintivo del momento aproximarían este paradigma, este nuevo giro *posdramático*, a las preferencias teatrales de nuestro

Siglo de Oro español, fenómeno que hemos tratamos de describir, entre sus antecedentes, mediante el análisis de *Fuente Ovejuna*, del dramaturgo inmortal Lope de Vega, y su comparación con las actuales teleseries de los Estados Unidos.

Al no hallarse el cambio en las dimensiones estudiadas en el segundo apartado, como acabamos de indicar, procedimos a analizar esa dimensión del drama que tiene que ver, esencialmente, con sus categorías y formulaciones más íntimas, esto es, la *organización dramática* –también citada en el *canon*–, fundamentalmente en sus variables relacionadas con el desarrollo de la *acción (dramática)* y, también, de los *temas y contextos dramáticos*, a saber, exposición, conflicto y, también, resolución; y nos dimos cuenta de que era justa y precisamente aquí donde íbamos a encontrar los cambios significativos y, además, relevantes del *nuevo posdrama* norteamericano.

Así pues, el último apartado de este trabajo ha sido dedicado, en sus varios subapartados, a entrar en el análisis de las características esenciales o más importantes de este *nuevo modelo*. En primer lugar, nos llamó la atención el gran número de temas –nunca, por lo general, inferior a cinco– que suelen desarrollarse dentro de este paradigma y siendo ya esto muy significativo, la identificación de los mismos no aparece clara desde el primer momento, sino que tales acciones se van desvelando progresivamente, como si de una intriga o puzzle estructural se tratara. Además, los temas suelen tener, históricamente, una jerarquía o prelación de importancia, de modo que una acción sería la relevante y otras, las secundarias o de menor importancia. No sucede así dentro del *nuevo modelo*, cuya jerarquía aparece muchas veces confusa, se desvela poco a poco, o va mudando una y otra vez dependiendo del *contexto* dramático en el que nos encontremos o de las necesidades de desarrollo con que nos topemos entre los muy variados temas o de tantas otras circunstancias como inciden en este *giro (pos) dramático*.

Sucede, por otra parte, que allí donde el clasicismo iba exhibiendo, por decirlo de alguna manera, categorías –ya funcionales, ya relacionadas con los personajes o con los anclajes dramáticos más determinantes–, el *nuevo modelo* rompe con tales criterios y procede, entre otras cosas, a la *fragmentación* y desmembramiento de las distintas acciones y temas, y donde antes estos se hallaban unidos por las mismas fuerzas, bien de los personajes o sus funciones, o de los roles dramáticos en pugna, lo que sea, ahora se constituyen, en consecuencia, nuevos temas y tramas dramáticas, muchos, que emergen con carácter independiente allí donde en el modelo clásico sólo había partes y masas de un todo técnico integral.

Los nuevos temas (pos)dramáticos no sólo amparan o singularizan el *nuevo modelo*, como hemos dicho, por su número, ambigüedad, ruptura de jerarquías o desmembramiento de categorías y funciones, sino que adquieren un carácter literalmente camaleónico, y mudan, o si se prefiere, mutan constantemente de sustancia y también de naturaleza o aparecen, improvisadamente, de una forma oblicua, poco esperada, de modo que sin que lo advirtamos, nos hallamos –de nuevo– en un tema abandonado hacía tiempo y que, justo en este instante, intuimos que pudiera ser el mismo.

La *asincronía* dramática es otra de las constantes que miramos analíticamente en el *nuevo modelo* del *posdrama*: las distintas acciones se desarrollan de forma no paralela, no sólo en el tiempo, sino que ni siquiera los contextos –exposición, conflicto y, por otra parte, resolución– son capaces de moldear una acción medianamente sincrónica para tanto tema y, también, su desarrollo. Los *personajes* cambian una y mil veces entre su débil naturaleza; se reinventan, además, se rompen en mil pedazos; deconstruidos, deciden también cambiar de roles funcionales cuando más les apetece, de modo que si ahora son *agonistas*, más adelante, en la misma acción, serán, por poner un ejemplo, *antagonistas*, *objetivo dramático*, *deuteragonistas* y volverán de nuevo a ser *protagonistas*, ahora de un tema que ya no sabemos exactamente cómo nació, a semejanza y fea copia del hombre de nuestro tiempo.

El *conflicto*, el segundo acto tan característico de la civilización occidental –porque no hay Occidente si no hay lucha o sufrimiento antes de llegar a algún sitio–, cambia en cierto modo y a veces de naturaleza y pasa a ser un *agobio* de carácter textural, una agitación epidérmica, más que una confrontación física con un *objetivo* que, intelectual y emocionalmente, deberíamos luchar por alcanzar. *Fusión de géneros* y mezclas de todo tipo allí donde la realidad, literalmente, vuelve a salvar la ficción –o donde la ficción se hace absoluta realidad–.

En fin, entre tanto cambio y esa tendencia a la intriga estructural y organizativa, en medio de tanto peligro de derrumbamiento y fuerzas centrífugas, como ya decíamos, la *tensión dramática* de recuerdo aristotélico –otra vez Grecia–, expresada en su *Poética*, vuelve a salvar el teatro y reconduce, un instrumento tan viejo, el monstruo laberíntico del *nuevo modelo* a través de los pasadizos de una nueva cordura. Así, el *posdrama* actual, la *parataxis*, la original creación, la nueva y dramática revolución vuelven a sentirse deudoras de la más fresca de las tradiciones y el guionista norteamericano, que no es de ninguna manera tonto, lee a Sófocles por las noches y aprende de *Edipo* –y de *Lope*–, después de una larga jornada dedicado a escribir *True Blood* –el falso documental sobre los vampiros en América y su lucha por la igualdad de derechos–, *Betty la Fea*, *Perdidos*, *24*, *Los Soprano*, *Prison Break* o *The OC*, todas ellas, a saber, unas obras..., más concretamente, unas teleseries tan populares como lo fueron las obras dramáticas de todos los grandes artistas, por sobrenombre dramaturgos –enormes–, a lo largo de la historia del drama occidental.

7. Bibliografía.

A) Fuentes primarias

ARISTÓTELES: *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet*, en *Obra Completa*, trad. Luis Astrana Marin, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 217-289.

VEGA, LOPE DE: *Fuente Ovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1991.

B) Series de televisión

The Sopranos, HBO/Warner, 1999, Primera temporada [Episodio piloto].

24, Fox, 2001, Primera temporada [Capítulo primero].

Prison Break, Fox, 2005, Primera temporada [Capítulo 12].

Ugly Betty, Buena Vista-Touchstone, 2008, Primera temporada [Capítulo piloto].

True Blood, HBO/Warner, 2009, Primera temporada [Capítulo primero].

In treatment, Fox, 2009, Primera temporada [Capítulo primero].

Game of Thrones, HBO, 2011, Primera temporada [Capítulo primero].

C) Fuentes secundarias

CASCAJOSA VIRINO, CONCEPCIÓN CARMEN (2005a): *Prime Time*, Madrid, Calamar.

_____ (2005b): «Por un drama de calidad en televisión: La segunda edad dorada de la televisión norteamericana», *Comunicar*, 25/2, pp. 1-8. dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2927714&orden=0.

_____ (2006a): «No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO», *Zer*, pp. 23-33. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2238742.

_____ (2006b): «El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana.», *Revista Latina de Comunicación Social*, 61/II época, pp. 1-17. www.ull.es/publicaciones/latina/200605cascajosa.pdf.

_____ (2007): «“Reality Bites”. De cómo la telerrealidad ayudó a salvar la ficción», *Trípodos*, 21, pp. 97-102. dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2381547.

_____ (2008): «Tiros y arias: la tragedia posmoderna en “Los Soprano”», *Quimera*, 294, pp.45-49.

HUERTA FLORIANO, MIGUEL ÁNGEL (2005): «“A dos metros bajo tierra” una serie de calidad: análisis narrativo del capítulo piloto», *Comunicar*, 25/2, pp. 1-10. dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2927594&orden=0.

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

MA Orosa, M López-Golán , C Márquez-Domínguez, YT Ramos-Gil (2017): “El posdrama teleserial norteamericano: poética y composición (Cómo entender el guion de las mejores series escritas para la televisión en los Estados Unidos)”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, pp. 500 a 520.

<http://www.revistalatinacs.org/072paper/1176/26es.html>

DOI: [10.4185/RLCS-2017-1176](https://doi.org/10.4185/RLCS-2017-1176)

- En el interior de un texto:

... MA Orosa, M López-Golán , C Márquez-Domínguez, YT Ramos-Gil (2017: 500 a 520)...

o

... MA Orosa *et al*, 2017 (500 a 520)...

Artículo recibido el 24 de enero de 2017. Aceptado el 12 de abril.
Publicado el 18 de abril de 2017