

Estrategias seriales

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Todos los años, aproximadamente por las mismas fechas, asistimos al cambio de ciclo en las series de televisión y, con él, al retorno de viejos conocidos. Por supuesto, la mecánica de las *nuevas temporadas* utiliza elementos similares a los que dirigen las conexiones entre cada capítulo, con lo que historias inacabadas y casos abiertos dosifican el placer de la repetición con la sorpresa ante las resoluciones prometidas. De este modo, tales estrategias actúan como modelos sintomáticos que remiten de manera generalizada a las culturas actuales.

Es posible, sin embargo, establecer una relación entre las narrativas seriales contemporáneas y contextos más clásicos, como el de los cuentos maravillosos que investigó Vladimir Propp. Aquella repetición constante de funciones que sistematizaba Propp insistía en el «doble aspecto del cuento mágico», a saber, la ineludible convivencia entre diversidad y monotonía. Hoy tal ambivalencia la asumen las estrategias seriales, pero con restricciones: como indican Balló y Pérez, «la serialidad celebra siempre el placer de la repetición, pero invoca el miedo al anquilosamiento». No debe extrañar, entonces, el asedio de las narrativas seriales, pues son el instrumento perfecto para una cultura como la nuestra, rigurosamente apoyada en una cansina dialéctica de diferencia y repetición.

En efecto, el actual cúmulo de *remakes*, montajes y demás postproducciones permite vislumbrar un modelo único, similar al cuento primigenio del que hablaba Propp, que resume determinados discursos artísticos, audiovisuales y literarios. Como si, en el fondo, todo continuase las directrices procedentes del ordenador y entre la creación y la repetición se situase la posibilidad del guardar-como, esto es, un discurso de la repetición sin perder la originalidad de lo nuevo y una originalidad sin disuadir los elementos de reconocimiento inherentes a lo ya visto. La cultura del guardar-como, bajo la que se hallan, entre otras, las narrativas seriales, expresa así toda su ambigüedad, pues puede remitir tanto a loables estructuras de colaboración y de ampliación de significados, como a formatos dedicados a encubrir el anquilosamiento.

En el fondo, las estructuras de repetición que definían al cuento mágico se situaban en un contexto donde esa repetición era ineludible, el de la cultura oral. Hoy, sin embargo, y como afirma De Kerckhove, «estamos retornando a una cultura oral o, más precisamente, a una cultura oral electrónica». Pero, al realizar esta conexión, es difícil dejar de pensar que también ahora, quizá más que nunca, todo revierta en el mismo cuento del que los demás no son más que ligeras variantes, eso sí, guardadas-como únicas y nunca vistas. ■

ABC



COVER

DEL CULEBRÓN NO ARISTOTÉLICO

LOS CULEBRONES HAN DESPERTADO EL INTERÉS NO SÓLO DE LA INDUSTRIA, SINO TAMBIÉN DE LAS UNIVERSIDADES. IBSEN MARTÍNEZ RASTREA SU ORIGEN Y ANALIZA SUS TRAMPAS. ENTRE ELLAS, LOS CAMBIOS DE LÉXICO, QUE GARANTIZAN QUE LO QUE VALE EN UN PAÍS SIRVA EN (CASI) TODOS

IBSEN MARTÍNEZ

Durante más de veinte años fui libretista de telenovelas. De aquella época recuerdo a uno de mis pares escritores, un peruano a quien la sorna de la gerencia general bautizó «la llama cuzqueña», no porque su escritura fuese especialmente flamígera, sino simplemente por considerarlo una bestia de carga de la palabra escrita: un estajanovista, digamos, del libretto de cuarenta y cinco minutos de dramón hortera.

El teleculebrón fue en sus orígenes un subproducto de la Revolución Cu-

bana: a partir de 1959, muchos productores y libretistas de la dos veces fidelísima isla emigraron a Venezuela donde, muy pronto, transformaron radicalmente la hasta entonces provinciana y candorosa televisión local.

UN ARCÓN DE «RADIONOVELAS».

Uno de aquellos emigrados precursores logró sacar de Cuba un arcón lleno de libretos de «radionovelas», muy populares en los años cuarenta y cincuenta, cuyos autores podían llamarse Félix Pita Rodríguez, Inés Ródena o Félix B. Cagnet.

El curador-editor de aquellos infolios vive aún y todavía los entrega a sus escritores con la instrucción de transmutarlos, a tanto la alzada, en libretos de telenovela, adaptándolos a la realidad venezolana según sencillas permutaciones de léxico: donde dice *guagua* debe decir *autobús*, donde dice *espejelos* debe decir *lentes*, donde dice *malanga* debe decir *ocumo*, donde dice *hacer un cuento* debe decir *echar un cuento*, donde dice La Habana debe decir Caracas y donde diga *chévere* puede y debe decir *chévere*.