

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 135

*La narrativa
del amor
y la intimidad
en una serie
de televisión*

Gonzalo Ordóñez



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACIÓN
EDITORA NACIONAL

La narrativa del amor y la intimidad
en una serie de televisión

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 135

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR
Toledo N22-80 • Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL
Roca E9-59 y Tamayo • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 255 4358, 255 4558 • Fax: ext. 12
www.cenlibrosecuador.org • cen@cenlibrosecuador.org

Gonzalo Ordóñez

**La narrativa del amor y la intimidad
en una serie de televisión**



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador



**CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL**

Quito, 2013

**La narrativa del amor y la intimidad
en una serie de televisión**
Gonzalo Ordóñez

SERIE 
Magister
VOLUMEN 135

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Corporación Editora Nacional
Quito, mayo de 2013

Coordinación editorial:
Quinche Ortiz Crespo
Armado:
Mosca estudio gráfico
Impresión:
Taller Gráfico La Huella,
La Isla N27-96 y Cuba, Quito

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador:
978-9978-19-578-9

ISBN Corporación Editora Nacional:
978-9978-84-674-2

Derechos de autor:
Inscripción: 041582
Depósito legal: 004942

Título original: *Narrativas seriales e intimidad amorosa: estudio de caso de Grey's Anatomy*
Tesis para la obtención del título de Magíster en Comunicación,
con mención en Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación
Programa de Maestría en Comunicación, 2010
Autor: *Gonzalo Ordóñez Revelo* (correo e.: *okemampa@yahoo.es*)
Tutor: *Hernán Reyes*
Código bibliográfico del Centro de Información: T-0747

Índice

Introducción / 7

Capítulo I

Amor y modernidad: entre la racionalidad y las emociones / 11

Del amor romántico al amor líquido / 16

El amor como lugar de la ilusión / 19

La declinación del amor / 26

Capítulo II

La identificación como recurso de la narrativa / 31

La identificación en la construcción identitaria / 36

Nuevas narrativas en la televisión / 41

El nuevo contrato emocional televisivo / 44

La percepción pulsional de los espectadores / 45

El relato / 45

Ante la pantalla doméstica / 46

Focalización y narración / 48

El discurso audiovisual / 50

Música e imágenes sonoras / 53

Capítulo III

Contar el amor: del melodrama a la serie / 59

Los personajes del melodrama / 62

Grey's Anatomy / 66

La negación del amor romántico / 70

La función de la música en la narrativa audiovisual / 77

Los diálogos / 86

El pensamiento emocional / 88

Conclusiones / 93

Bibliografía / 99

Introducción

Vivimos en una sociedad mediática. Se piensa, se aprende, se siente, se desea y hasta se ama a través de la interacción de los sujetos con los medios de comunicación.

Si bien en su origen el amor romántico estuvo asociado a la novela, y posteriormente al melodrama televisivo, con su particular estructura narrativa, en la actualidad el amor se vive y también se cuenta de nuevas maneras, entre las que se destacan los textos cinematográficos.

Los estudios de Helen Fisher¹ parecen demostrar el predominio cerebral de la vista en el amor romántico. Esto quizá se deba a que en la herencia genética que proviene de nuestros parientes los chimpancés predomina la vista sobre el resto de los sentidos: suspenderse en los árboles para identificar los frutos a la distancia y tener la agilidad para saltar hacia la comida sin caer al piso requería de un sistema de visión muy desarrollado. Más tarde, cuando los primeros homínidos caminaron erguidos, la vista se afirmó como un mecanismo determinante en la elección de pareja, predominando por sobre otros sentidos como el olfato.

De lo anterior se puede deducir la importancia que pueden tener los relatos audiovisuales que «muestran» el amor, es decir, que lo narran visualmente.

Por otro lado, en una sociedad mediática la intimidad se construye a partir de las experiencias que proveen los medios y las tecnologías de comunicación. Las series televisivas muestran estos nuevos patrones de formación de la intimidad y extienden estas características hacia audiencias más amplias, aunque más selectivas. Al mismo tiempo, las series incluyen las formas tradicionales del amor romántico y muestran las transformaciones que comprometen nuevas formas de comprender y vivir la experiencia amorosa, como también de padecerla bajo nuevas circunstancias.

El término «serie» remite a un tipo de narración dramática de ficción, propia de la televisión, que cuenta una historia por episodios. Aquí no distinguiremos entre series y seriales; no obstante, cuando hablemos de *series*, siempre

1. Helen Fisher, *Por qué amamos*, México, Taurus, 2004.

nos referiremos a lo que Rincón llama «series continuas»,² que se caracterizan por el desarrollo de una historia que se desenvuelve en varios episodios a propósito de un final cerrado.

Los estudios sociales no son muy pródigos al momento de asignar el lugar que le corresponde al amor en la cohesión social, como diría Durkheim, como tampoco su valor para la comprensión de la comunicación y su influencia en los procesos de interpretación o asimilación de contenidos y formas. ¿Avergüenza el amor? Quizá sí, porque limita el control sobre uno mismo, o porque su teorización está más cerca de la estética o la biología que del mundo platónico de las ideas. Peor aún, el amor, en cuanto sistema de comunicación, es imposible y por eso su realización es tan mágica.

Se puede argüir que la televisión por cable aún no tiene suficiente demanda en cuanto a públicos masivos, o que solo la consumen segmentos sociales de mayor ingreso económico; sin embargo, prevalece la necesidad de investigar a las nuevas audiencias educadas en una cultura visual, en especial a las generaciones jóvenes, que demandan mayor calidad y diversidad en los programas de televisión.

Además, algunas series de la televisión por cable acaban por migrar a la televisión pública local, generando nuevas demandas.³ Aún más, este proceso de difusión masiva de las series más famosas es afianzado por la industria de la piratería, que las pone al alcance de las audiencias populares, a precios sumamente bajos.

Así, el proceso es complejo, pues los cambios culturales demandan nuevas series con la misma calidad y convenciones de las precedentes. En consecuencia, la inversión se multiplica y las «temporadas» se mantienen logrando niveles de audiencia que pueden llegar a abarcar a millones de personas en todo el mundo.

Se justifica entonces la necesidad de comprender cuáles son los elementos de una narrativa visual televisiva, de mucho éxito, que cuenta el amor. Para propiciar el análisis y comprensión de este fenómeno narrativo audiovisual se propone el siguiente problema: ¿A partir de qué elementos audiovisuales se construye la narrativa amorosa audiovisual en una serie de televisión?

Con este antecedente, interesa determinar la manera en que una serie televisiva desarrolla la narrativa audiovisual del amor en el contexto de nuevas formas de percepción e interpretación de las realidades audiovisuales que brinda este medio de comunicación. Se eligió para el estudio de caso la serie

2. Omar Rincón, *Narrativas mediáticas*, Barcelona, Gedisa, 2006, p. 188.

3. Las actuales ofertas de televisión por cable que consisten en paquetes que incluyen telefonía fija, Internet ilimitado de banda ancha y TV abaratan costos, diversifican los productos e incorporan a nuevos segmentos de mercado.

Grey's Anatomy, que se exhibe en Ecuador por el canal de televisión pagada Sony Entertainment.

En el primer capítulo se desarrolla una reflexión acerca de la constitución del amor, en la que se trata de indagar cómo, sobre la base cerebral de este, se construyen formas de amor diferentes. Para profundizar y dar forma a este trabajo, se tomaron elementos de la filosofía de Spinoza con la finalidad de explicar cómo la comunicación entre las emociones y la razón permite mediar entre las demandas inevitables del cerebro enamorado y las dificultades de la comunicación inherentes a un sistema inestable como es el amor. También se reflexiona acerca de las implicaciones de las condiciones sociales en las que ese sistema se resuelve, esto es, la relación basada en la confianza, que se ve amenazada constantemente por la disolución de las obligaciones afectivas que una sociedad tradicional exigía al amor.

En el segundo capítulo se observa cómo el complejo proceso amoroso se concreta mediante formas narrativas audiovisuales que parten de la identificación con un espectador cuya experiencia de amar es siempre similar al nivel fisiológico y bioquímico del cerebro. Sin embargo, la identificación con un tipo de espectador propio de las series televisivas requiere la aplicación de recursos cinematográficos que acercan estas narrativas más al cine que a la telenovela tradicional.

En el tercer capítulo se distingue entre la forma narrativa del melodrama y el relato de la serie de televisión contemporánea. Esta diferenciación es necesaria para delimitar teóricamente el objeto de estudio. Se afirma que la música es el elemento que sostiene la identificación, así como la forma narrativa, en tanto permite la continuidad emocional en la percepción del plano y provoca la rememoración de la experiencia personal del espectador.

Como se verá, la serie logra comunicar el amor incorporando los elementos cerebrales del mismo que son comunes a toda experiencia humana, con los cambios culturales y sociales que afectan a estos nuevos espectadores de las series, estableciendo así un puente entre el amor romántico clásico y una relación más difícil e incierta, propia de la actualidad.

CAPÍTULO I

Amor y modernidad: entre la racionalidad y las emociones

El amor es un proceso cerebral que fue instituido por la naturaleza para asegurar la reproducción. Cuando los primeros primates descienden de los árboles y amplían su radio de acción, para luego erguir su postura, caminar y mirar hacia el horizonte, se produce un cambio fundamental en las relaciones entre los machos y las hembras.

¿Cómo podía una joven madre escarbar en busca de raíces y cazar pequeños animales con un brazo mientras con el otro llevaba a un bebé de diez kilos que no paraba de moverse? ¿Cómo podía salir corriendo para huir de los leones hambrientos, que se relamían solo con verles, si llevaba los brazos cargados de bultos? Creo que aquellas primeras mujeres comenzaron entonces a necesitar un compañero que las ayudara a alimentarse y las protegiera, al menos mientras llevaban y criaban un bebé.⁴

Fue necesario, entonces, desarrollar mecanismos genéticos para mantener los vínculos de la pareja, las primeras formas del amor romántico que, además, son similares en otras especies animales.

El desarrollo de sistemas sociales complejos en los que, al menos en principio, se busca garantizar una vida útil durante un extenso período de la vida de los individuos, junto con el desarrollo de las tecnologías que ampliaron las perspectivas humanas a escala global y el cada vez mayor número de parejas que trabajan y comparten las tareas domésticas en uniones sostenidas y elegidas por ellos, inducen a pensar que la genética del amor se ha bloqueado por efecto de los procesos culturales.

Pero no hay que olvidar la intención de la naturaleza al incorporar el amor entre las especies: la reproducción. Aunque se pueda elegir no tener descendencia o postergarla por tiempo indefinido, mientras la pareja se prepara, lo cierto es que cuando se ama se ponen en juego los mecanismos cerebrales para la permanencia de la pareja por el tiempo que las crías lo necesiten.

4. H. Fisher, *op. cit.*, p. 152.

Independientemente de que a nivel cultural incluso se varíe constantemente de compañero emocional, el proceso es el mismo: necesidad obsesiva de estar junto a la pareja, constante presencia de esta en la memoria, determinación de la atención hacia la persona amada por sobre el trabajo, la familia o los amigos, entre otros fenómenos de origen neurofisiológico.

Pero las hormonas de la pasión (dopamina, norepinefrina, serotonina) tienen su tiempo de duración, el indispensable para la reproducción y el mantenimiento de los hijos. La pasión, todo individuo que se haya enamorado lo reconoce, tiene los días contados y, tarde o temprano, merma y se apaga.

El amor por sí mismo no es suficiente para sostener una relación más allá de este plazo. Se necesitan otro recurso fisiológico, también incorporado en el cerebro, para que esta perdure: el apego, es decir un compromiso de la pareja en función de valorar afectos más profundos y proyectos de vida satisfactorios para ambos.

Sobre la biología del amor se superponen los cambios culturales. El *amor pasión*, entendido este como el «amor del cerebro», ha existido siempre, pero no siempre se ha expresado y representado de la misma manera. El cuerpo es simbólico y, en esa medida, las emociones humanas están permeadas por factores culturales ligados a algo que es indispensable en cualquier relación y mucho más en una relación de amor: la comunicación.

Comunicar las emociones es complicado y riesgoso; el amor no es «razonable», sino todo lo contrario. Quizá por esta razón ha sido marginado de la reflexión filosófica y científica, con excepciones como las de Spinoza, quien en el siglo XVI desarrolló una teoría que será fundamental en este trabajo y que proporciona algunos elementos conceptuales para comprender cómo el imperativo genético se sublima para expresarse en diferentes representaciones sociales, como la novela romántica y ahora la narrativa televisiva, su deudora.

Desde la filosofía de Spinoza, maneras de amar diferentes se resuelven en la reflexión acerca de cómo la búsqueda de los «encuentros», y no el vivir al azar de ellos, implica siempre un proceso de comunicación entre el cuerpo y el alma en cada individuo, y entre los cuerpos y almas de los individuos que establecen relaciones.

Se intentará esclarecer cómo el amor romántico que anunciaba el surgimiento del amor moderno pretendiendo escapar a la tradición con el matrimonio, aunque finalmente capitulando en él, se verá en crisis con los cambios masivos que experimentan las subjetividades de hombres y mujeres en sociedades mediáticas altamente reflexivas.

Simultáneamente, interesa explicar dos aspectos que complican la realización del amor: a su interior, por las dificultades del sistema de comunicación en la relación emocional; y hacia el exterior, por los efectos de la inclusión del amor como cualquier otra mercancía simbólica en el mercado de la intimidad,

lo cual pone en riesgo permanente la continuidad de la relación emocional de las parejas que se aman.

Hacia 1567, Brueghel el Viejo pinta *El banquete nupcial*, un cuadro que muestra una fiesta que se realiza en un granero, alrededor de una serie de tableros sobre caballetes dispuestos a manera de mesa. Los comensales están sentados en taburetes y en el centro destaca la figura de la novia, que luce hierática, con los ojos entreabiertos y los dedos de las manos entrelazados sobre el regazo. «Por aquella época, la novia no debía hacer absolutamente nada el día de su boda, ni siquiera mover un dedo. En una vida llena de trabajo, debía descansar por lo menos una vez».⁵

En el siglo XVI, ni siquiera las hijas e hijos de la nobleza podían elegir libremente su pareja de matrimonio y muchas veces tenían que ingresar a las instituciones religiosas para conservar los bienes familiares.

Hacia 1749, Thomas Gainsborough pinta el cuadro *Robert Andrews y su esposa*. El cuadro muestra a Andrews, entonces de 22 años, de pie junto a su novia de 16, sentada en un banco. En el extremo derecho se puede observar el paisaje de su propiedad, con algunas alusiones a la importancia de tener futura descendencia, como atados de trigo segado. A pesar de la referencia a la prosperidad y la fecundidad, el cuadro no representa el valor del amor, sino lo contrario.

Los sentimientos no tenían ningún valor a la hora de concertar un matrimonio entre familias ricas. La novia, generalmente prometida desde niña, se casaba a los 15 o 16 años, como en el caso de Frances Mary Carter. No era más que un simple peón, una marioneta en manos de las dos clases que, a través de una unión ventajosa, pretendían aumentar su riqueza, sus tierras o su influencia.⁶

El amor romántico, entendido como esa necesidad incontrolable e involuntaria de unión emocional con la persona objeto del amor, es un impulso urdido en la herencia genética. Es tan importante que incluso el deseo sexual pesa menos para el amante que su avidez por la posesión del ser amado.

Para Helen Fisher, esta «química» es universal y está inscrita fisiológicamente en el cerebro: Unos niveles elevados de dopamina, así como una motivación inquebrantable y una conducta orientada a un objetivo. Estas características son clave para el amor romántico. Los amantes se concentran intensamente en el amado, excluyendo a menudo todo lo que les rodea.⁷

5. Rose-Marie y Rainer Hagen, *Los secretos de las obras de arte*, t. II, Colonia, Taschen, 1997, p. 71.

6. *Ibid.*, t. I, p. 114.

7. H. Fisher, *op. cit.*, p. 70.

La dependencia de la relación amorosa es similar a una adicción, pues tendría que ver con la hormona dopamina, así como la excitación, el incremento de energía («mayor potencia de actuar» diría Spinoza) y los problemas de sueño o de apetito podrían relacionarse con la norepinefrina, otra sustancia química. Por el contrario, la disminución de la serotonina estaría asociada con la atención obsesiva por la pareja.

Desde una perspectiva diferente, a esta forma de amor Giddens la denomina «amor apasionado» y lo caracteriza por la urgencia de absorción física y emocional del «otro». La urgencia es obsesiva, vehemente y funciona al margen de las exigencias y condiciones de la vida cotidiana.⁸

Este «amor pasión» es una realidad indispensable, en todas las culturas, para la elección de la pareja, por lo menos durante el tiempo suficiente para cuidar un hijo.

Mientras el «amor pasión» es una característica biológica universal,⁹ el «amor romántico» es una construcción cultural puesto que se elabora a partir de los procesos de ruptura con sistemas de producción feudales, en los que el amor romántico –como un proceso de elección libre de la pareja– no podía ejecutarse. Por sobre la individualidad estaba el peso de la tradición y de los conceptos sobre la mujer como un bien económico, reproductivo y simbólico.

Como se evidencia en el caso del *Banquete de la novia* y en el retrato de la joven pareja pintada por Gainsborough, el amor romántico no existió siempre; entre el extenuante trabajo ligado a las faenas agrícolas o los intereses inmobiliarios, no tenía realmente espacio. Es solo a partir de finales del siglo XVIII que se consolida, combinado con elementos del «amor pasión».

El amor romántico surge entrelazado con una nueva forma de narrar la vida individual, pues,

es uno de los significados del término *romance* (novela). Esta historia quedaba individualizada ahora, insertando al yo y al otro en una narrativa personal, que no incluía una referencia particular a un proceso social más amplio.

El surgimiento del amor romántico coincidía más o menos con la emergencia de la novela: la conexión de ambas constituyó una nueva forma narrativa.¹⁰

8. «En el nivel de las relaciones personales, el amor pasión es específicamente desorganizador, en un sentido similar al carisma; desarraiga al individuo de lo mundano y genera un caldo de cultivo de opciones radicales así como de sacrificios», Anthony Giddens, *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 44.
9. «En efecto, tiene sentido que los sentimientos del amor romántico se entremezclen con el deseo sexual. Después de todo, si la pasión romántica evolucionó entre nuestros antepasados con el fin de motivarles a concentrar su energía para el apareamiento en un individuo *especial al menos hasta que la inseminación se hubiera completado*», H. Fisher, *op. cit.*, p. 36.
10. A. Giddens, *La transformación...*, p. 45.

Esta forma de amor, continúa Giddens, se coligaba en su inicio al matrimonio que, como vimos en la descripción del segundo cuadro, tenía que ver con la gestión del patrimonio familiar. No obstante, el amor romántico estaba «feminizado» en la medida que permitía a las mujeres imaginar, a través de las historias románticas, pasiones que en la práctica les estaban prohibidas.

Esta modalidad de amor se afina en la idea de búsqueda y trascendencia, donde la realización del yo depende de la relación con el otro. Esta posibilidad tiene su lado trasgresor porque permite que la mujer y el hombre construyan el amor en función de la unidad de la pareja y, por tanto, del afecto mutuo, constantemente en tensión con las rígidas convenciones sociales.

Desgraciadamente, la idea de que el amor solo concluye con la muerte –idea que legitima el matrimonio– sofocará la posibilidad igualitaria del amor romántico y debilitará su componente sexual, antes estrechamente unido a la concepción romántica. La sexualidad femenina quedaría acorralada en el encierro matrimonial y excluida del placer, que ahora sale fuera del matrimonio, pero solo para los hombres. Dos roles totalmente diferenciados en la pareja que se ama: la esposa digna en la casa, mientras el hombre disfrutaba con la prostituta o la amante lo que estaba vedado en el hogar.

De todos modos, el amor romántico es el precursor de la «relación pura», que ya no se allana a las demandas de la organización del trabajo o los intereses patrimoniales o, finalmente, a las presiones culturales y familiares debido a que la vida individual se ha transformado, según Giddens, en «un proyecto personal abierto, que crea nuevas demandas y nuevas ansiedades. Nuestra existencia interpersonal se ve transfigurada completamente, al involucrarnos en lo que llamaré experimentos sociales de cada día, a la que nos someten los cambios sociales más amplios».¹¹

Pero estos «experimentos sociales» cotidianos no implican únicamente los cuerpos físicos, sino que ahora también abarcan cuerpos virtuales, así como miradas y formas de experimentar la vida, mediadas por las tecnologías.

«El cuerpo, el ritmo, la mirada, el placer que proporciona la contemplación, el atisbo: el movimiento del ojo contemporáneo posee la cadencia de la TV y de los recorridos de nuestros cuerpos en la TV. Simulacros del éxtasis en alta tecnología».¹²

Por otro lado, el amor tiene en la genética la explicación del predominio de la mirada. Los homínidos eligen pareja principalmente a partir de la vista, y en las culturas mediáticas predomina la mirada enamorada de todo amante,

11. *Ibid.*, p. 18.

12. María Ruido, *El ojo saturado de placer, sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología*, p. 2, en *Archive.constantvzw.org*, <www.constantvzw.com/vj4/body/body.pdf>.

que pierde la originalidad del cuerpo, el tacto y la intimidad, por la creatividad de la imagen y el sonido. «Originalidad devaluada y referente real perdido: el simulacro posmoderno abandona la mimesis y construye una hiperrealidad alternativa donde el recorrido se invierte, donde la naturaleza imita al arte, donde la tiranía de lo ficticio se impone».¹³

DEL AMOR ROMÁNTICO AL AMOR LÍQUIDO

El cine y la televisión son representaciones sociales que reflejan las transformaciones culturales. Debemos intentar discernir acerca de los patrones más representativos con los cuales las personas aman y, luego, cómo esos amores se muestran en la pantalla, sin olvidar que estos medios amplifican y masifican la relación entre la mirada y las emociones.

De la simple ilusión de movimiento a toda la gama compleja de las emociones, pasando por los fenómenos psicológicos, como la atención o la memoria, el cine en su totalidad está hecho para dirigirse al espíritu humano imitando sus mecanismos: psicológicamente hablando, el filme no existe ni en la película, ni en la pantalla, sino tan solo en el espíritu, que le da su realidad.¹⁴

Se mencionó arriba, el concepto de «relación pura», que «es aquella en la que han desaparecido los criterios externos: la relación existe tan solo por las recompensas que puede proporcionar por ella misma. En las circunstancias de la pura relación, la confianza solo puede activarse por un proceso de mutua apertura».¹⁵

Este tipo de relación amorosa, muestra el declive de la concepción del romanticismo propia de la novela y la narrativa melodramática y el giro hacia un tipo de amor «desenclavado» de las raíces de la tradición, en las que se sostenía culturalmente.

El «desenclave» solo ha sido posible gracias a la universalización de las señales simbólicas que afectan a los acontecimientos y relaciones sociales que se producen a distancia pero que se entrelazan con las experiencias en contextos locales. Es evidente que esto va a modificar sustancialmente la cultura amoratoria y, a su interior, las formas de intimidad.

13. *Ibid.*, p. 4.

14. Jacques Aumont y otros, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 229.

15. Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1997, p. 15.

En este contexto se puede mirar a la «relación pura» como un puente que muestra la transición de un sistema de amar y contar el amor, hacia un nuevo «sistema en el cual la realidad es capturada a través de experiencias no mediadas por los medios, sino que *los medios son la experiencia*». ¹⁶ En una sociedad donde la vida de millones transcurre separada de las condiciones locales y temporales, alejadas de la tradición y la familia, el amor se ve obligado a realizarse en las condiciones inherentes a las sociedades reflexivas. ¹⁷

Ante estas nuevas circunstancias, las formas de amar también se modifican. Si antes la idea romántica del amor eterno y de la pareja destinada mutuamente coexistía con instituciones que se sustentaban en las tradiciones, en la posmodernidad el amor ya no se sostiene en fuerzas externas a la pareja.

El amor, en el sentido contemporáneo de amor romántico, es una forma de entrega, pero la entrega es la categoría más amplia de estas dos nociones. ¿Qué es la persona entregada en el seno de una relación íntima? Es alguien que, aun reconociendo las tensiones inherentes a una relación en su forma moderna, está no obstante dispuesto a no perder la oportunidad de mantenerla, al menos a mediano plazo (y a aceptar que sus únicas recompensas serán las propias de la relación misma). ¹⁸

Encontrar la pareja requiere no solo del grado de confianza que afirma Giddens; también está de por medio la imposibilidad del amor como sistema de comunicación que menciona Luhmann, ¹⁹ puesto que en la comunicación de la intimidad participan múltiples variables que van desde las diferentes percepciones culturales de cada individuo hasta factores como la edad, profesión, ambientes sociales, entre otros atributos. Es por esto que:

Se trata de hallar sentido en el mundo del otro. Dado que este mundo no está libre de problemas, el sentido que en él se halle será ciertamente problemático. Es posible que se oponga al estado de ánimo o al humor del otro. Es posible también que transforme el mundo del amado con su descansar en él. Tiene que

16. Lorenzo Vilches, *La migración digital*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 65.

17. «Basándose en esa reflexividad queda asegurado que las cualidades antes exigibles para amar y ser amado ven reducida su importancia, trivializadas e independientes de las contingencias histórico-biográficas», Niklas Luhmann, *El amor como pasión*, Barcelona, Península, 1985, p. 34.

18. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 120.

19. «El medio de comunicación amor no es en sí mismo un sentimiento, sino un código de comunicación de acuerdo con cuyas reglas se expresan, se forman o se simulan determinados sentimientos; o se supedita uno a dichas reglas o las niega, para poder adaptarse a las circunstancias que se presenten en el momento en que deba realizarse la correspondiente comunicación», N. Luhmann, *El amor...*, p. 21.

correr el riesgo de no saber de manera definitiva lo que es bueno para el otro, y para que así, en vez de a eso, se aferre al amor.²⁰

Si el amor se mantiene solo con el esfuerzo mutuo de los dos sujetos, sin posibilidad alguna de promesa que garantice la relación, deberíamos pensar en otra forma de entender el amor y el arrojio que exige una relación.

El amor confluyente es un amor contingente, activo y por consiguiente, choca con las expresiones de «para siempre», «solo y único» que se utilizan por el complejo del amor romántico. La «sociedad de las separaciones y divorcios» de hoy aparece como un efecto de la emergencia del amor confluyente más que como una causa. El amor más confluyente tiene la mayor posibilidad de convertirse en amor consolidado; cuanto más retrocede el valor del hallazgo de una «persona especial», más cuenta la relación especial.²¹

El sistema colapsa constantemente pero muestra la posibilidad de efectuar una relación consolidada desde una visión de amor confluyente. Por supuesto, la idea del amor para siempre, ideológicamente es un fuerte referente narrativo, aunque la fuerza de las acciones de los personajes conduce a su constante disolución, puesto que el código del amor como sistema de comunicación ha cambiado.

Este código tiene que hallarse en condiciones de realizar una función que nosotros designamos como generadora de información. Tiene, en consecuencia, que hacer comprensibles como información todas las vivencias, experiencias y actos que entran en su marco y dotarles de un valor conclusivo que nos sirva para deducir las subsiguientes vivencias y acciones.²²

La generación de información puede colapsar constantemente puesto que la comunicación de las experiencias y acciones debe superar las barreras de la interpretación, de la escucha, del contenido y forma del mensaje antes de ser asimiladas adecuadamente por la pareja.

Todo medio de comunicación generalizado simbólicamente presenta una clara diferenciación que le permite actuar de modo específico frente a cada problema en particular, pese a su peculiaridad. Así, para el medio de comunicación amor, el problema estriba en el carácter altamente personal de la comunicación que requiere el amor. La definición comunicación altamente personal la utiliza-

20. *Ibid.*, p. 186.

21. A. Giddens, *La transformación...*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 63.

22. N. Luhmann, *El amor...*, p. 91.

mos para expresar todo tipo de comunicación en la cual el que habla busca diferenciarse de los demás individuos.²³

El «ser cada uno» se enfrenta, resuelve y complementa en la confluencia de los intereses, los deseos, las razones y los sentimientos. En eso radican sus extremos: por un lado, su fortaleza, porque el amor se arma en el presente; por el otro, desfallece con el esfuerzo en las prácticas cotidianas. «El amor confluente presupone la igualdad en el dar y recibir emocional, cuanto más estrechamente se aproxima un amor particular al prototipo de la relación pura. El amor solo se desarrolla aquí hasta el grado en que cada uno de los miembros de la pareja esté preparado para revelar preocupaciones y necesidades hacia el otro».²⁴

Pero la individualidad choca constantemente contra el ánimo utópico de la intimidad compartida. El narcisismo contemporáneo, estimulado por el *marketing*, la publicidad y los *mass media*, ha restringido el cuerpo al consumo de una carne angustiada: «Cuando todo se vuelve inaprensible, incontrolable, cuando se relaja la seguridad existencial, la única certeza que queda es la de la carne en la que el hombre está atrapado, el lugar de la diferencia y de la ruptura con los demás».²⁵

Sin embargo, y marcando diferencia con lo que plantea la narrativa amorosa audiovisual, expone frecuentemente las «competencias amorosas»; en otras palabras, la integración de las capacidades de cortejo y el sostenimiento de la relación (confianza, negociación, compromisos, proyectos comunes) se encuentran con dos barreras devastadoras: la ilusión de la conciencia del amor y su fragilidad.

EL AMOR COMO LUGAR DE LA ILUSIÓN

Para Spinoza, lo que es «acción en el cuerpo es acción en el alma».²⁶ Con esto reconocía la relación entre el cuerpo y la mente, los sentimientos y los pensamientos, y su mutua afectación. Pensaba que es necesario adquirir un conocimiento de las potencias del cuerpo para descubrir, paralelamente, las potencias de la mente que escapan a la conciencia.

23. *Ibid.*, p. 22.

24. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 64.

25. David Le Breton, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, p. 171.

26. Gilles Deleuze, *Spinoza, Kant, Nietzsche*, Barcelona, Labor, 1969, p. 24.

Dos conceptos de Spinoza —«composición» y «descomposición»— tratan de explicar la compleja e interdependiente relación entre la conciencia y las emociones en el propio cuerpo, y más allá del cuerpo, en el encuentro con afectos externos que modifican la dinámica de la tensión entre las pasiones y la conciencia.

De esta manera, se puede observar cómo el encuentro de un cuerpo con otro y de una idea con otra que le corresponde (puesto que cada cuerpo es su propia relación con su mente) se «componen» para formar un todo más potente. Si la relación produce el efecto contrario, cuando una idea o un cuerpo disminuyen la potencia de actuar, Spinoza habla de «descomposición», puesto que afecta la cohesión de las partes. En la orilla opuesta, la relación de «composición» produce un sentimiento de gozo, o de tristeza cuando un cuerpo o una idea desensajan nuestra coherencia fundamental.

Debemos distinguir dos clases de afecciones: las acciones, que se explican por la naturaleza del individuo afectado y provienen de su esencia; y las pasiones, que se explican por algo distinto y provienen de fuera. El poder de ser afectado se presenta, pues, como potencia de actuar, en tanto que se supone ocupado por afecciones activas, pero como potencia de padecer, cuando es ocupado por pasiones.²⁷

¿Cómo se reconocen los sentimientos? Únicamente por medio de la conciencia, la que nos distingue de los animales; por ejemplo, un perro puede sentirse triste ante la ausencia de su amo, pero no sabe que está triste. Aunque las emociones se sientan como estados de ánimo y tengan efectos en el cuerpo, es la conciencia la que marca la diferencia. Sin embargo, como seres humanos, justamente por ser conscientes, solo podemos conocer los efectos de las composiciones y las descomposiciones.

Ocurre que la conciencia es naturalmente el lugar de una ilusión. Su naturaleza es tal que obtiene efectos, pero ignora las causas. El orden de las causas se define por lo siguiente: cada cuerpo en la extensión, cada idea o cada mente en el pensamiento, están constituidos por relaciones características que subsumen las partes de ese cuerpo, las partes de esa idea. Cuando un cuerpo encuentra otro cuerpo, una idea, otra idea, sucede que o las dos relaciones se componen para formar un todo más potente, o una descompone a la otra y destruye la cohesión de sus partes.²⁸

En cambio, de lo que sucede en la relación del otro, nada sabemos. Con dificultad reconocemos nuestra propia relación, y esto es un punto importante

27. *Ibid.*, p. 35.

28. *Ibid.*, p. 25.

en el análisis, que también corrobora Luhmann cuando afirma: «La experiencia de la incomunicabilidad constituye un aspecto de la diferenciación del sistema social para la intimidad. La incomunicación no contradice la intimidad, sino que se corresponde con ella y con la diferenciación de esos sistemas que se ve obligada a afrontar».²⁹

Si la composición implica el orden de las pasiones, del cuerpo y de las ideas, una relación debería conscientemente buscar las composiciones adecuadas para generar mayor potencia y evitar ir al azar de los encuentros con los demás. La evidencia de la composición se observa en el cuerpo y en el alma. Pero, a menudo, el proceso de converger en la consolidación de la intimidad amorosa es caótico o irrecuperable si la comunicación no es posible, lo que conduce a las relaciones a un estado de tristeza y, por tanto, de descomposición general.

La idea de todo cuanto aumenta o disminuye, favorece o reprime la potencia de obrar de nuestro cuerpo, a su vez aumenta o disminuye, favorece o reprime la potencia de pensar de nuestra alma.

Vemos, pues, que el alma puede padecer grandes cambios, y pasar, ya a una mayor, ya a una menor perfección, y estas pasiones nos explican los afectos de la alegría: una pasión por la que el alma pasa a una mayor perfección. Por tristeza en cambio, una pasión por la cual el alma pasa a una menor perfección. Además, llamo al afecto de la alegría, referido a la vez al alma y al cuerpo, «placer» o «regocijo», y al de la tristeza, «dolor» o «melancolía».³⁰

De aquí en adelante, Spinoza deducirá la variedad de los afectos secundarios de la composición de estos tres primarios: alegría, tristeza y deseo. Lo importante es el profundo balance que constantemente efectúa entre el cuerpo y el alma y sus consiguientes consecuencias relacionales que, en definitiva, resultan un problema de comunicación:³¹ primero entre el alma y el cuerpo de cada individuo, y luego entre los individuos y las partes que lo componen. Así se explica la complejidad del sistema de comunicación en el que se encaja el amor.

Spinoza describe en términos filosóficos lo que ahora la neurofisiología explica en términos cerebrales: el amor pasión activa la mayoría de las zonas cerebrales, que en desde el punto de vista neurológico es algo así como una

29. N. Luhmann, *El amor...*, p. 132.

30. Baruch de Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Barcelona, Orbis, 1984, p. 180.

31. «Vamos a designar esas relaciones con el apelativo conceptual de *interpenetración infrahumana*. En el mismo sentido podría hablarse de *relaciones íntimas*.

Este concepto presenta un carácter gradual. Parte de la base de que los componentes específicos de los recuerdos, la actitud y la situación de un individuo no son accesibles a otro en su totalidad», N. Luhmann, *El amor...*, p. 14.

fiesta, mientras que el comportamiento más social, más racional, se torna vulnerable.

el amor pone en marcha los sistemas cerebrales asociados con el impulso de conseguir un beneficio. Estas áreas del cerebro que se activan con el amor integran una gran cantidad de información relacionada con la memoria más temprana de cada persona y con su propia noción de la belleza. Se trata del área ventral tegmental derecha y del llamado núcleo caudado (uno de los tres componentes principales de los ganglios basales) dorsal del cerebro.³²

Quizá en este sentido, el camino entre el hemisferio izquierdo, racional y analítico y el hemisferio derecho, más ligado a la creatividad, las emociones y la expresión corporal, es un puente que permite pensar y sentir. Por el contrario, la búsqueda activa de la composición y el gozo de las *acciones*, si la relación está determinada por las pasiones, devendrá en descomposición.

Los deseos que se siguen de nuestra naturaleza de tal modo que pueden ser entendidos por medio de ella sola, son los referidos al alma en la medida en que esta es concebida como constando de ideas adecuadas; los demás deseos, en cambio, solo se refieren al alma en la medida en que esta concibe las cosas de una manera inadecuada; y la fuerza e incremento de tales deseos debe ser definida, no por la potencia humana, sino por la potencia de las cosas que existen fuera de nosotros. Por ello, los deseos del primer género se llaman correctamente acciones, y los del segundo, pasiones, pues los primeros revelan siempre nuestra potencia, y los segundos, por el contrario, nuestra impotencia, y un conocimiento mutilado.³³

La dificultad estriba en lograr «ideas adecuadas» y no padecer las pasiones. Sin embargo, el amor se caracteriza por depender del objeto del amor que existe fuera de cada individuo, y ese es un primer escollo que debe resolverse: el conocimiento de lo bueno que conduzca a actuar conforme, puesto que el «conocimiento del bien y del mal no es otra cosa que el afecto de la alegría o el de la tristeza, en cuanto que somos conscientes de él».³⁴

Pero en el «animal humano», la conciencia es precaria con relación a los afectos y a su posibilidad de control. Por otro lado, los afectos pueden conducirnos por caminos inversos a los que estimamos convenientes, pues:

32. Marta Morales, *Descubierto el origen cerebral del amor*, en *Tendencias sociales*, <http://www.tendencias21.net/index.php?action=article&id_article=157302&voir_commentaire=oui>. Consultado el 20 de octubre de 2009.

33. B. de Spinoza, *op. cit.*, p. 316.

34. *Ibid.*, p. 256.

El deseo que surge del conocimiento verdadero del bien y el mal puede ser extinguido o reprimido por otros muchos deseos que brotan de los afectos que nos asaltan.

Demostración: [...], los deseos que surgen de los afectos que nos asaltan son, a su vez, tanto mayores cuanto más vehementes sean esos afectos, y así, su fuerza e incremento deben definirse por la potencia de las causas exteriores, cuya potencia, si se la compara con la nuestra, la supera indefinidamente. Y, de este modo, los deseos que nacen de tales afectos pueden ser más vehementes que el que nace del conocimiento verdadero del bien y del mal, y, por ende, podrán extinguirlo o reprimirlo.³⁵

La descomposición se deduce también de la incomunicación, inherente al mismo sistema, que debe superar obstáculos provocados por la dificultad que implica comunicar las emociones propias e interpretar las ajenas. Reconocer la información que se produce en la relación no asegura la comprensión de los deseos y sentimientos profundos que subyacen a toda acción humana y que amenazan la estabilidad de la relación.

Deseo, conciencia, afectos, deben entenderse en un doble juego. Por un lado, en el individuo, en tanto conciencia de la propia voluntad por existir y actuar, y por otro, como objeto de las potencias de actuar de otros sujetos. Por tanto, las relaciones tienen al mismo tiempo otra doble determinante: como información en la diferenciación del sujeto y como información de la diferenciación de los sujetos en la relación.

«Información es el tratamiento selectivo de las diferencias; se esfuerza en que los acontecimientos vividos se proyecten contra un horizonte de posibilidades distintas para que así la situación de su sistema quede determinada por medio de la experiencia: esto y no lo otro, esto y no aquello».³⁶

Desde la mirada sistémica de Luhmann, la dificultad del amor estriba en que es un sistema de comunicación que por constitución es imposible. Spinoza ya introdujo esta problemática al hablar de la ilusión acerca del conocimiento del otro y de las dificultades para el propio conocimiento.

El amor trasciende su imposibilidad cuando se superan barreras que lo hacen inconcebible; es decir, cuando se logra a pesar de los obstáculos.

«El amor no es tratado aquí –o lo es solo en ocasiones– como un sentimiento, sino como un código simbólico, una clave –mejor– que informa de qué manera puede establecerse una comunicación positiva, incluso en los casos en que esto resulta más bien improbable».³⁷

35. *Ibid.*, p. 261-252.

36. N. Luhmann, *El amor...*, p. 26.

37. *Ibid.*, p. 10.

Esa es quizá la clave: jugar entre la esperanza de algo que parece constantemente irrealizable y la demostración de la variedad de ideas, circunstancias y afectos que obstaculizan el amor y, al mismo tiempo, muestran los erráticos patrones a través de los cuáles se solucionan los problemas de comunicación.

La información tiene que ser duplicada, pero por razones diversas: para que pueda resistir cualquier examen y mantener su vigencia en ambos mundos (de acuerdo con la necesidad de cada momento); de modo semejante a cómo un escrito cualquiera se duplica para hacer de la copia un uso especial o extraordinario sin que ello signifique poner en cuestión la unidad del mensaje transmitido.³⁸

Para lograr una relación, debe redundar la comunicación, «copiarse» constantemente para que pueda servir de referente y se pueda constituir un código particular que solo puede ser decodificado en la relación. Es decir, toda información debe duplicarse en la pareja, estableciendo un triple significado: para cada individuo, para la pareja y con respecto a cómo se entiende el mundo.

Giddens se enfoca más en el papel de la confianza y el compromiso como principios de consolidación de la intimidad amorosa en un entorno de constante cambio y riesgo.

Desde este otro punto de vista, el amor subsiste mediante una constante alimentación y duplicación de la información, por esa misma cualidad que diferencia a cada individuo en la relación, a la relación misma frente al entorno, la que puede ser disociada por informaciones exteriores que rompen la unidad construida.

Para resolver los problemas de comunicación en la pareja, cualquier información debe incluir una «perspectiva común» y, por tanto, una manera convergente de interpretar el mundo. De lo contrario, cualquier información puede romper el proceso que subyace a la relación.

Este es el espacio del «afuera» de la intimidad amorosa: el *ethos* del amor no solo se resuelve en la comunicación sino también en factores sociales que modifican su sensibilidad y su significado.

El precepto de la entrega propia en el otro conduce a adoptar el punto de vista ideológico del otro frente a la pregunta de si se deben aceptar, reconocer y confirmar también los temores infundados, los hábitos que ponen en peligro la existencia. La profunda mirada psicológica a nivel cotidiano y la sensibilidad moderna colocan la pregunta en el centro del *ethos* del amor.³⁹

38. *Ibid.*, p. 24.

39. *Ibid.*, p. 179.

Desde una visión romántica del amor como destino, del amor heroico o del amor igualitario, la relación se resuelve en las decisiones individuales y en la lucha denodada de la pareja frente a las adversidades, visión presente en la narrativa clásica, o en la pérdida de la esperanza cuando se convierte en tragedia.

La modernidad rompe con la narrativa clásica del amor y constituye otro *ethos*, que se forma a través de su inclusión en el *ethos* más «transcultural» del romanticismo en la posmodernidad, más incierto y más ligado a los trayectos y a los rizomas que menciona Deleuze.⁴⁰

El amor se enfrenta al otro como un objeto existencial, como una angustia injustificable, inabarcable, como un «en sí mismo» opaco e incognoscible que se ve constituido como conciencia cuando se dirige a un ser que no es ella misma.

En este sentido, la conciencia más dolorosa es la del amor, porque ese otro no es ella misma, está distanciada de su propio ser y, por tanto, se realiza como negación de sí misma; es decir que, para que un yo exista, debe afirmar su propia nada.

Así, el amor anuncia al mismo tiempo la ficción de la plenitud, la ficción de la integridad emocional y corporal, y la nada que inunda toda relación y que, en consecuencia, la torna atterradoramente imposible.

La otredad se convierte en deseo, y para conjurar la angustia se busca su extinción como incorporación, alimento, subsunción. El deseo es también sinónimo de aniquilación del amor.

El deseo es el anhelo de consumir. De absorber, devorar, ingerir y digerir, de aniquilar. El deseo no necesita otro estímulo más que la presencia de la alteridad. Esa presencia es siempre una afrenta y una humillación. El deseo es impulso a vengar la afrenta y disipar la humillación. Es la compulsión de cerrar la brecha con la alteridad que atrae y repele, que seduce con la promesa de lo inexplorado

40. Un rizoma es un sistema de cuya raíz se desprende una infinidad de raíces secundarias que, a su vez, se desarrollan en múltiples trayectos: «Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras. [...] Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuáles está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuáles se escapa sin cesar», Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 15.

La idea concuerda bien con la incertidumbre del amor, su multiplicidad de direcciones, y al mismo tiempo su incomunicabilidad al no estar determinada su organización, su comunicación. Finalmente, el rizoma también permite hacer una analogía con el amor líquido, en tanto las raicillas siguen las direcciones y los encuentros que el azar conjuga.

e irrita con su evasiva y obstinada otredad. El deseo es el impulso a despojar la alteridad de su otredad, y por lo tanto, de su poder.⁴¹

En la actualidad, la «confianza» que busca Giddens, la «composición» que propone Spinoza, la realización del amor por sobre la imposibilidad del sistema de comunicación de la que habla Luhmann, se diluyen en el «amor líquido».

LA DECLINACIÓN DEL AMOR

En una sociedad mediatizada, si la educación, la familia y la política son parte de lo que Rincón denomina la «lógica del entretenimiento», el amor tampoco escapa del acicate de la publicidad y del mercado que sustentan las sociedades de consumo.

El amor puede llegar a su fin, tanto porque cerebralmente el amor romántico tiene un tiempo límite de duración como porque el amor y otros bienes simbólicos pueden circular en el mercado y, por tanto, «obtenerse» y «perderse» con mucha facilidad. «Todo amor se debate por concretarse, pero en el momento del triunfo se topa con su derrota última. Todo amor lucha por sepultar las fuentes de su precariedad e incertidumbre, pero si lo consigue, pronto empieza a marchitarse, y desaparece».⁴²

Existirían dos procesos complementarios de disolución amorosa. Por una parte, el marchitamiento y subsiguiente debilitamiento de las emociones, unidos a la «cultura del consumo».

«La lógica de la publicidad es producir signos distintivos requeridos por una sociedad de consumo demasiado homogenizada; ahí está su labor comunicativa: en llenar de significados efímeros los significados vacíos en que hemos convertido nuestra existencia, nuestro cuerpo, nuestra presencia, nuestra expresión, nuestra colectividad».⁴³

¿Qué muestran las campañas publicitarias sino a mujeres y hombres que son mercancías fáciles de obtener, intercambiables, dispuestas y en constante actualización?

Al mismo tiempo, la televisión y, especialmente, el cine venden imágenes de amores míticos, sostenidos por la perseverancia y la seguridad en un

41. Zygmunt Bauman, *Amor líquido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 24.

42. *Ibid.*, p. 23.

43. O. Rincón, *op. cit.*, p. 136.

destino que busca un amor «hecho solo para mí». ⁴⁴ En esa búsqueda se va constantemente de la ilusión del amor a su disolución e inestabilidad inmanentes, del romanticismo amoroso al mercado libre del amor depreciado.

«No es que más gente esté a la altura de los estándares del amor en más ocasiones, sino que esos estándares son ahora más bajos: como consecuencia, el conjunto de experiencias definidas con el término «amor» se ha ampliado enormemente. Relaciones de una noche son descritas por medio de la expresión «hacer el amor»». ⁴⁵

El declive de la solidez amorosa se origina en la circulación del amor en el mercado de consumo. Las fronteras de la intimidad se desplazan hacia lo público, mientras el amor aprende a mostrarse y ofrecerse, se vuelve «visible». Esto permite suponer que ahora las relaciones amorosas no se construyen con la misma intensidad que el cine o las series televisivas muestran. De manera paralela, la vida amorosa desarrolla otras narrativas en la realidad, metáforas del montaje y del mosaico; las emociones se superponen, se combinan, se intercambian, se experimentan y desechan en un proceso sin fin:

La intención de mantener viva la afinidad es presagio de una lucha cotidiana y promesa de una vigilancia sin descanso. Para nosotros, habitantes del moderno mundo líquido que aborrece todo lo sólido y durable, todo lo que no sirve para el uso instantáneo y que implica esfuerzos sin límite, esa perspectiva supera toda capacidad y voluntad de negociación. ⁴⁶

Así, la discordia entre el sexo y el amor es más frecuente que su independencia, y finalmente se interioriza que lo que da sentido emocional al sexo es el amor.

El deseo evolucionó para motivar a los individuos a buscar la unión sexual con casi cualquier pareja más o menos adecuada. El amor romántico nació para impulsar a los hombres y las mujeres a centrar su atención en la pareja con un individuo preferido sobre los demás, conservando de este modo un tiempo y unas energías de valor inestimable para el cortejo. Y los circuitos cerebrales del apego entre el macho y la hembra se desarrollaron para permitir que nuestros antepasados vivieran con su pareja al menos lo suficiente para criar juntos a un hijo durante su infancia. ⁴⁷

44. Haruki Murakami, *Al sur de la frontera, al oeste del sol*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 88.

45. Z. Bauman, *op. cit.*, p. 19.

46. *Ibid.*, p. 48.

47. H. Fisher, *Por qué amamos*, p. 98.

La sexualidad se integra como un sucedáneo de la intimidad. El deseo, entendido como el impulso de satisfacción sexual, es una necesidad muy diferente del amor romántico. De hecho, despertar el deseo es un proceso diferente al de despertar el amor, y lo uno no conduce necesariamente a lo otro, ni viceversa.

Las parejas que se mantienen en función del vínculo sexual se someten al placer en su presente, a la satisfacción circunscrita al cuerpo y sus sensaciones. De alguna manera, el alma que mencionaba Spinoza permanece en resguardo para permitir el arribo de nuevas experiencias sexuales, cuya intención justamente es la de bloquear la posibilidad del amor.

Pero las consecuencias del enamoramiento modifican los largos plazos emocionales. ¿Conviene el riesgo; vale la pena el dolor cuando el corazón se rompe?⁴⁸ El riesgo inherente al amor romántico es el de su disolución y, con ello, de la experimentación de un dolor lacerante y profundo que se combina con muchos otros sentimientos. Al mismo tiempo, el mundo ofrece una variedad de trayectos posibles para evitar la atracción de experiencias nuevas, ahora al alcance de la mano.

Si uno sabe que su pareja puede decidir acabar con la relación en cualquier momento, con o sin su propio acuerdo (tan pronto como descubre que usted, como origen de potencial gozo, ha perdido todo potencial y ya no ofrece la promesa de nuevos placeres, o solo porque el pasto parece más verde del otro lado de la cerca), invertir todos sus sentimientos en la relación siempre es una alternativa riesgosa.⁴⁹

La intimidad es un umbral en el que se encuentran el amor y la sexualidad sin mostrar separación. El lugar de encuentro de la subjetividad con la frontera de la piel nos ubica en un contexto más amplio, pues pasamos del énfasis que da Giddens a las responsabilidades de la relación, a su inclusión en el contexto del mercado.

No hay que olvidar que la intimidad de la pareja no es meramente un encuentro corporal, puesto que en este encuentro «la mediación significativa se realiza a través de la exposición de los sujetos a los medios que vehiculan hábitos y valores culturales que terminan siendo incorporados como propios».⁵⁰

Frente a la búsqueda de estabilidad, seguridad y confianza en los términos que implica el amor confluyente, la circulación del amor en el «mercado del

48. «Las ataduras y los lazos vuelven «impuras» las relaciones humanas, tal y como sucedería con cualquier acto de consumo que proporcione satisfacción instantánea, así como el vencimiento instantáneo del objeto consumido», Z. Bauman, *op. cit.*, p. 70.

49. *Ibid.*, p. 120.

50. L. Vilches, *op. cit.*, p.183.

deseo» provoca inevitablemente cuestionamientos, miedos y celos, los cuales harían parecer que la integridad «del otro» se vuelve una ilusión, que la felicidad prometida es un fracaso.

El deseo sexual aislado de su contenido amoroso se repleta de tanteos, fracasos anhelantes, oportunidades estimuladas por los placeres por venir; es un proceso que se alimenta de sí mismo, de su propio deseo. La actual libre disponibilidad del amor, su falta de complicación y facilidad para la ruptura no han resuelto el problema de los riesgos de la disolución, sino que lo muestran de otra manera.

Sin compromisos ni angustiosas negociaciones emocionales siempre adheridas al riesgo, a la hipoteca del futuro, la experiencia sensorial, el consumo del cuerpo, la formulación de técnicas corporales de seducción cargadas de símbolos gestuales de inmortalidad, de inmersión en la satisfacción del otro, no dejan de provocar desencuentros en esas mismas subjetividades.

La vida del homo sexualis está, por lo tanto, plagada de angustias. Existe siempre la sospecha –por más que sea posible anestesiarla durante un tiempo– de que estamos viviendo en la mentira o el error, de que algo de importancia crucial se nos ha escapado, perdido o traspapelado, de que algo hemos dejado sin explotar o intentar, de que existe una obligación vital para con nuestro yo genuino que no hemos cumplido, o de que alguna posibilidad de felicidad desconocida y completamente diferente de la experimentada hasta el momento se nos ha ido de entre las manos o está a punto de desaparecer para siempre si no hacemos algo al respecto.⁵¹

Tal vez a ello se deba el éxito y permanencia de las narrativas románticas, porque retratan la intuición del vacío; la fragilidad del placer, su acumulación constante como demanda de significado se oponen a la permanencia ilusoria del «para siempre». Al mismo tiempo, a pesar de la posibilidad siempre presente de una nueva experiencia, el amor romántico ocurre a pesar de la liquidez de los compromisos.

El amor romántico. El amor obsesivo. El amor apasionado. El encaprichamiento. Cualquiera que sea el nombre que le demos, los hombres y las mujeres de cada época y de cada cultura han sido seducidos, perturbados y desconcertados por este poder irresistible. Estar enamorado es algo común a toda la humanidad. Es parte de la naturaleza humana. Por otra parte, esta magia se presenta ante cada uno de nosotros de forma muy similar.⁵²

Esta forma universal de amor se cuenta a través de las diferentes formas narrativas que la cultura ha impreso en la humanidad. En la actualidad, una de las

51. Z. Bauman, *op. cit.*, p. 79.

52. H. Fisher, *op. cit.*, p. 21-22.

formas más significativas de contar el amor probablemente sean las series televisivas en las cuales se problematiza la idea que se tiene del amor en la actualidad.

La confirmación final del amor es la máxima expectativa de las mayorías. La identificación se produce en todos los niveles y, principalmente, los argumentos tienden a simular la vida real; los giros argumentales se vuelcan en rupturas o enlaces inesperados, es decir, se juega con la idea de que: «Cuando hay dos, no hay certezas, y cuando se reconoce al otro como a un «segundo» por derecho propio, como a un segundo soberano, no una simple extensión, o un eco, o un instrumento o un subordinado mío, se admite y se acepta esa incertidumbre. Ser dos significa aceptar un futuro indeterminado».⁵³

En cuanto a los contenidos de la narrativa audiovisual, hablar de la identificación es tratar el tema del espectador. En el cine, la interpretación que hace el espectador es indisoluble de la narrativa audiovisual. Lo que se ve y se escucha reverbera emocionalmente en el espectador gracias a su comprensión del género y su inclusión en el campo cultural apropiado para esa sensibilización.

«Frente a esta multiplicación de la oferta, y debido al posible colapso de las audiencias por sobredosis de imagen y de información, la reacción al consumo de la cultura globalizante requiere audiencias más formadas semióticamente, más sofisticadas y educadas en las habilidades de las nuevas opciones».⁵⁴

Se puede pensar en un espectador diferente, que exige narrativas con mayores niveles de abstracción, menos repetición y mayores imponderables en las líneas narrativas.

En conclusión, así como se cuenta el amor, se tiende a vivirlo, y así como se ama, se tiende a contarlo. Pero bajo la epidermis narrativa subyace la estructura profunda del amor cerebral. Si debería ser imposible su realización debido a la cantidad de variables que intervienen en su sistema de comunicación, de todos modos se produce por ser una necesidad humana primordial, como también un mecanismo de la identidad y la constitución de la intimidad.

Si el amor es líquido y está sujeto al intercambio y la sustitución por «amores» más prometedores, de todos modos, a pesar de la variabilidad, de la temporalidad y la fugacidad, la gente sigue amando. Aunque probablemente ahora las parejas se enamoren y se desenamoren con mayor rapidez, de todos modos también es una forma de eludir el «efecto hormonal», de impedir que controle la vida, ¿hasta que finalmente se pierda la partida?

De esta fuente se nutrirá la narrativa, al recoger muchos de los elementos que afectan a millones de personas, incorporarlos al relato amoroso y conducir al espectador hacia la identificación, tema con que inicia el siguiente capítulo.

53. Z. Bauman, *op. cit.*, p. 37.

54. L. Vilches, *op. cit.*, p. 194.

CAPÍTULO II

La identificación como recurso de la narrativa

Si en el anterior capítulo se trataron las condiciones y características del amor, en este se buscará reconocer las formas en que el amor se representa en la pantalla por medio del discurso audiovisual, que evidentemente incorpora los cambios en las condiciones de las relaciones amorosas.

La imagen audiovisual es un tipo de representación⁵⁵ especial por su carácter dinámico, que provoca un efecto de mayor realismo con relación a otros tipos de representación, como la pintura, que es «sobre todo representación, mientras que el cine es una mezcla de representación y de lo representado».⁵⁶

Pero no es la reproducción de una ficción verosímil en la pantalla lo que confiere la idea de realidad a la representación, sino primordialmente el reconocimiento, producto de una convención cultural, de los espectadores que, a pesar de saber que es un relato construido, lo aceptan como una representación de la realidad, que se enlaza a la propia experiencia.

Lo importante en este escenario es que la identificación presupone la biografía del espectador, su experiencia vital, que se conectará con elementos de la representación que le son familiares.

De hecho el montaje mismo, base de la narrativa audiovisual moderna, es, en palabras de Christian Metz,

ya en sí un trucaje perpetuo, sin ser reducido a falsedad en los casos ordinarios: si varias imágenes sucesivas representan un lugar desde ángulos distintos, el espectador, víctima del trucaje, percibirá espontáneamente ese lugar como unitario, porque es precisamente su percepción la que habrá reconstruido la unidad del mismo: el trucaje, aquí, se basa en una proyección, y es este otro aspecto de

55. «Se trata de una sustitución de la realidad. Esto lleva a entender la imagen como una unidad de representación que substituye a la realidad a través del lenguaje visual. Pero [...] en el mundo en el que vivimos el cambio más importante con respecto a las imágenes es que no se limitan a sustituir a la realidad, sino que la *crean*», María Acaso, *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 37.

56. Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, vol. II, Barcelona, Paidós, 2002, p. 31.

la construcción analógica, de la construcción de lo representado: construcción en el filme y también construcción en la mente del espectador.⁵⁷

La identificación es una expresión de la identidad del espectador que se confirma con su participación mucho antes de observar la pantalla. La narrativa de una serie se elabora bajo el presupuesto de un espectador previamente existente, en un doble sentido: en cuanto cómplice del relato que va a disfrutar, y también como sujeto instituido en determinado contexto cultural que condiciona su percepción.

Existe un nivel adicional en el que el espectador está previamente inscrito en la narrativa, referido a otro tipo de experiencia que ya se ha señalado: la experiencia del amor romántico a nivel biológico, que condiciona su nexos con la narrativa. Esta conexión se efectúa con mayor profundidad gracias a la rememoración de la experiencia, cuyo detonante es la música.

La música también es un ingrediente de la identidad en la medida en que la biografía del Yo no se desarrolla exclusivamente en términos racionales sino en la unidad de la existencia emocional y mental. Toda biografía del Yo es invariablemente un relato cargado de emociones que la música sabe convocar.

Hay que tomar en cuenta el carácter profundamente emocional de la identidad, a pesar de una tradición filosófica asociada a la racionalidad del Yo. Como planteaba Hume,⁵⁸ nuestras decisiones morales están determinadas fundamentalmente por las emociones, antes que por la razón. Y este componente ético está funcionalmente estructurado como una experiencia estética.

La razón es el descubrimiento de la verdad y falsedad. La verdad o falsedad consiste en la concordancia o discordancia con las relaciones reales de las ideas o con la existencia real y los hechos. Todo lo que, por consiguiente, no es susceptible de esta concordancia o discordancia es incapaz de ser verdadero o falso y no puede ser nunca un objeto de nuestra razón. Ahora bien: es evidente que nuestras pasiones, voliciones y acciones no son susceptibles de una concordancia o discordancia tal por ser los hechos y realidades originales completos en sí mismos y no implicar referencia a otras pasiones, voliciones y acciones.

57. *Ibid.*, p. 201.

58. «Se ha hecho observar que nada se halla siempre presente al espíritu más que sus percepciones y que todas las acciones de ver, oír, juzgar, amar, odiar y pensar caen bajo esta denominación. El espíritu no puede desenvolverse en una acción que no pueda ser comprendida bajo el nombre de percepción, y, por consiguiente, este término no es menos aplicable a los juicios por los que distinguimos el bien del mal que a toda otra actividad del espíritu. El aprobar un carácter y el condenar otro son solo diferentes percepciones». David Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, sección I, Madrid, Tecnos, 1992.

Es imposible, por consiguiente, que puedan ser estimadas como verdaderas o falsas y que sean contrarias a la razón o conformes con ella.⁵⁹

Un elemento primordial de la narrativa audiovisual es la música y por ello se hace indispensable analizar la relación entre la música, la imagen y la identidad.

La identidad es móvil, un proceso y no una cosa, un devenir y no un ser, segundo, que la mejor manera de entender nuestra experiencia de la música –de la composición musical y de la escucha musical– es verla como una experiencia de este yo en construcción. La música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética.⁶⁰

La música genera identificación porque provoca, inmediatamente, un tipo de emoción que convoca un recuerdo, una experiencia, una idea. Al mismo tiempo, conlleva un juzgamiento estético inmediato: la calificamos como «buena» o «mala».

Lo que quiero sugerir, en otras palabras, no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que solo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético.⁶¹

En la vida cotidiana, el juicio estético está ligado a la percepción, a la emoción y a las influencias culturales. La escucha se percibe en el cuerpo (como vibración e impulso) y emocionalmente como algo que se relaciona con el Yo, que es compartible y que, a veces inexplicablemente, gusta, sensibiliza, diferencia y homologa con otros.

La música comunica porque hace fluir los recuerdos y, con ello, las trayectorias vitales, fija los momentos clave de la identidad, de la biografía del Yo. Cuando recordamos, vemos, sentimos, tocamos, olemos, escuchamos, las imágenes son multisensoriales y la identidad del Yo está signada por las imágenes que afectan la forma en las que elaboramos mentalmente esos recuerdos para darles sentido como parte de nuestra trayectoria de vida. «Si la narrativa

59. *Ibid.*

60. Simon Frith, «Música e identidad», en Stuart Hall y Paul du Gay, comp., *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, p. 184.

61. *Ibid.*, p. 187.

es la base del placer musical, también es central para nuestro sentimiento de la identidad».⁶²

A través de la música y la imagen, en la inmersión emocional que provocan, se construye la identidad, mediante la narración del Yo que convoca la identificación con los personajes.

Las narraciones audiovisuales se tejen con elementos de cada biografía. La apropiación creativa afirma y proyecta el Yo en el futuro y traza, al mismo tiempo, continuidad con el pasado.

«La modernidad es un orden postradicional en el que a la cuestión ¿cómo he de vivir?, hay que responder con decisiones tomadas cada día sobre cómo comportarse, qué vestir, qué comer –y muchas otras cosas–; además, tal cuestión se ha de interpretar en el despliegue de la identidad del yo en el tiempo».⁶³

Las imágenes del cine y la televisión proveen de un repertorio de simulaciones que los individuos incorporan creativamente en sus prácticas y relaciones. Puesto que un elemento fundante de la identidad es el amor, podemos suponer que el repertorio amoroso que muestran los diálogos y experiencias de los personajes en las narrativas, también pueden ser incorporados tácticamente por las audiencias en la práctica de la intimidad. «La identidad del yo se logra más bien superando procesos de exploración propia ligados entre sí y mediante el desarrollo de la intimidad con el otro».⁶⁴

El cerebro es como un órgano encerrado en una caja hermética (la bóveda craneal). Aunque «el mundo» puede existir fuera de la caja, el cerebro nada sabría de él, de hecho ni siquiera reconocería estar en una caja. Son los sentidos las puertas que le permiten conocer la realidad y experimentar el mundo.

La música envuelve y obliga a la identificación con la situación, la perspectiva y los personajes que las imágenes muestran. Esta es su mejor posibilidad, la de la identificación, un proceso menos complejo que la identidad pero que forma fidelidades temporales a esas narrativas que provocan procesos de identificación.

La música es un «lubrificante de las fracturas originadas en el juego de la escala de planos [...]. De este modo restituye continuidad a un discurso narrativo que, como el del cine, es elíptico y discontinuo por su propia naturaleza».⁶⁵

Es importante porque, gracias a esta cualidad, mantiene la continuidad emocional del espectador evitando cualquier «tregua» a sus sensaciones. El cuerpo se integra al proceso, anclando los sentimientos y luego el pensamiento.

62. *Ibid.*, p. 206.

63. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 26.

64. *Ibid.*, p. 126.

65. Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 270.

Recordemos una vez más la tradición filosófica y su afirmación: el «YO es algo de lo que en todo momento somos íntimamente conscientes; que sentimos su existencia, y continuidad en la existencia, y qué más allá de la evidencia de una demostración, sabemos con certeza de su perfecta identidad y simplicidad».⁶⁶

Hume contrargumentaba:

tiene que haber una impresión que dé origen a una idea real. Pero el yo o persona no es ninguna impresión, sino aquello a que se supone que nuestras distintas impresiones e ideas tienen referencia. Si hay alguna impresión que origine la idea del yo, esa impresión deberá seguir invariablemente idéntica durante toda nuestra vida, pues se supone que el yo existe de ese modo. Pero no existe ninguna impresión que sea constante e invariable.⁶⁷

Ahora bien, los sentidos proveen información inmediata del contacto con las cosas de la realidad, que cambian conforme cambia nuestra percepción o contacto con cada objeto.

A este tipo de percepción Hume llamó «impresiones». Es posible «recordar» esas impresiones, que no son más que representaciones o copias en la mente, a las que llamó «ideas».

Efectivamente, no existe una «impresión» del Yo. Entonces, ¿de dónde proviene la idea del Yo y como se constituye la identidad sin su existencia como presencia inmutable en la percepción?

En realidad, las impresiones no son continuas; solo tenemos la ilusión de que existe continuidad en las percepciones porque, al igual que los fotogramas en el cine, se suceden unas a otras provocando esa sensación de flujo incesante.

aunque el cambio de una parte considerable de una masa de materia destruye la identidad del todo, sin embargo, debemos medir el tamaño de la parte no absolutamente, sino en su relación con el todo. La adición o disminución de una montaña no bastará para producir una diversidad en un planeta, aunque el cambio de algunas pulgadas sea capaz de destruir la identidad de algunos cuerpos. Será imposible explicar esto más que reflexionando acerca de que los objetos actúan en el espíritu y rompen o interrumpen la continuidad de sus acciones, no según su tamaño real, sino según su relación con cada uno de los otros, y, por consiguiente, ya que esta interrupción hace que un objeto cese de aparecer el mismo, debe ser el progreso ininterrumpido del pensamiento el que constituye la identidad imperfecta.⁶⁸

66. D. Hume, *op. cit.*, p. 353-354.

67. *Ibid.*, p. 355.

68. *Ibid.*, sección VI, 1992.

Hume explicaba que si arrancamos un pedazo, por ejemplo, a la masa para elaborar pan, esta pierde absolutamente la identidad del conjunto; no obstante, consideramos que sigue siendo la misma masa de pan porque el cambio es tan tenue que no es perceptible para el pensamiento del objeto antes y después del cambio.

Lo mismo debería ocurrir con la percepción del cuerpo en el que se sostiene la identidad. Cuando los cambios son sucesivos y constantes, no descubrimos la interrupción de cada acción y percepción.⁶⁹ Es, en definitiva, el hábito o la costumbre lo que proporciona la asociación de ideas que nos conduce a la idea de identidad del «Yo».

Puesto que no existe el «Yo» como ente preexistente, es factible pensar que la multiplicidad de impresiones y de experiencias también construya identidades múltiples como múltiples son los estímulos. Emociones como el dolor, la ira o la tristeza no se producen al mismo tiempo; en realidad, se suceden unas a otras, a veces con tanta rapidez y complejidad cerebral que parecen coexistir en la misma temporalidad.

LA IDENTIFICACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

Souriau⁷⁰ llama «hecho *espectatorial* a todo hecho subjetivo que pone en juego la personalidad psíquica del espectador»⁷¹ y que por lo tanto compromete su percepción tanto como su experiencia. Por su parte, Aumont afirma:

los hechos espectatoriales se prolongan más allá de la duración de la proyección: integran principalmente la impresión del espectador a la salida del filme y todos los hechos que se refieren a la influencia profunda ejercida por el filme después, ya sea a través del recuerdo o a través de una especie de impregnación productiva de los modelos de comportamiento.⁷²

Justamente nuestra hipótesis asume que series como la que analizamos aquí provocan esta «impregnación productiva», y aún más, que la materia de esta impregnación es la narrativa.

69. Cuando preguntamos a alguien qué hizo, por ejemplo, el 22 de enero de hace 5 años a las 3 de la tarde, probablemente tenga un vacío de memoria, a menos que un hecho significativo permitiera la conservación del hecho. A pesar de esto, asumimos que el Yo es algo que se conserva íntegramente.

70. Etienne Souriau, filósofo que ha estudiado el universo y vocabulario del cine, E. Souriau, *L'Univers Filmique*, París, Flammarion 1953.

71. J. Aumont y otros, *op. cit.*, p. 238.

72. *Ibid.*, p. 238-239.

Es decir, la historia se extiende a través del posicionamiento del espectador que asume la perspectiva del personaje construido por el texto cinematográfico, en ese mismo proceso su participación se proyecta como otra existencia temporal, una relación empática entre el espectador y la historia.

Dos serían los mecanismos principales que afectan la identificación: «La identificación primaria, en el cine, es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión. Él es quien ve ese paisaje desde ese punto de vista único».⁷³

De esta forma, la identificación tiene que ver con esa formación imaginaria del Yo en la base de la personalidad cuando el niño se reconoce con relación a la imagen corporal de los demás, que luego se complementará con progresivas diferenciaciones del Yo en su crecimiento, y posteriormente como adulto. Más tarde, en la etapa edípica, se produce un cambio de proporciones, puesto que la relación ambigua entre el niño y su madre confusamente indiferenciada se resolverá por el abandono de esa dualidad imaginaria hacia la captación de lo simbólico, lo que ya corresponderá al proceso de formación del individuo.

Estas identificaciones secundarias, por las que el sujeto saldrá, de forma más o menos lograda, de la crisis edípica, toman estructuralmente la continuación y el lugar de los deseos edípicos y constituirán el yo, la personalidad del sujeto. Estas identificaciones son la matriz de todas las identificaciones futuras del sujeto por las que su yo se va a diferenciar poco a poco.⁷⁴

La constitución del Yo no es una cuestión de saber quién se es, de reconocer ese Yo, sino por el contrario, se instituye a través de una búsqueda constante que parte del desconocimiento y constante encuentro con lo imaginario.

La matriz del imaginario es, en una primera instancia, el lenguaje y, por lo tanto, lo simbólico que no puede expresarse por fuera de la cultura. Las identificaciones no existen, son construcciones simbólicas asociadas a la biografía del Yo y al imaginario colectivo; por eso, la capacidad de las narraciones de incorporarse como fuente de identificación, mucho más cuando se extienden durante una buena parte de la vida del espectador.

En el caso de las narrativas audiovisuales, esta experiencia se profundiza progresivamente por una pulsión adictiva. La experiencia de cada episodio no se resuelve en el lapso de una hora; se extiende indefinidamente semana tras semana y año tras año, tiempo en el que –por una hora– podemos afirmar-

73. *Ibid.*, p. 264.

74. *Ibid.*, p. 255.

nos como espectadores seguros (en apariencia) retirados del dolor verdadero, de las emociones verdaderas, incluso de la angustia de la felicidad que siempre amenaza con irse.

En la cotidianidad, esta experiencia provoca una especie de adelanto de las vivencias posibles, un itinerario emocional frente al cual hay que prepararse. Es por eso que la narrativa amorosa provoca la identificación por la vía del cuerpo, y la vía del cuerpo es la experiencia emocional.

La frustración, la dependencia, la ira, la venganza, el placer, el deseo, la alegría, la melancolía, la soledad, el abandono, la ruptura se perciben con el cuerpo: se eriza la piel, late el corazón, el cerebro actúa como si ocurriese en el cuerpo mismo; hormonas y neurotransmisores actúan para convocarnos a una experiencia de amor. Para representar esa experiencia en las series televisivas, la cámara sigue los rostros de los personajes, que significan musicalmente. El rostro hace las veces del cuerpo, y la música rememora sus sensaciones y emociones.

«En el cine, lo que fundamenta la posibilidad de identificación secundaria, diegética, la identificación con lo representado, con el personaje –por ejemplo en el caso de un filme de ficción–, es ante todo la capacidad del espectador para identificarse con el sujeto de la visión, con el ojo de la cámara que ha visto antes que él».⁷⁵

La inmersión del espectador está dada también por su inmovilidad y el efecto de «campana de vacío» que causa el auditorio oscuro y la distribución envolvente de los sonidos. No obstante, la tecnología de las televisiones de pantalla plana, y de alta resolución visual y sonora nos introducen en un nivel todavía más cerrado, en la soledad de la intimidad, a veces de los individuos anhelantes.

En el cine, donde las escenas de agresión, físicas o psicológicas, son frecuentes, se trata de un recurso dramático básico; predispuesto a una fuerte identificación, el espectador se encuentra a menudo en una posición ambivalente al identificarse a la vez con el agresor y el agredido, con el verdugo y la víctima. Ambivalencia cuyo carácter ambiguo es inherente al placer del espectador en este tipo de secuencias, sean las que fueren las intenciones conscientes del realizador, y que está en la base de la fascinación ejercida por el cine de terror o *suspense*.⁷⁶

Principalmente las series que se emiten en la televisión por cable utilizan muchos de los recursos narrativos del cine para lograr la adhesión del es-

75. *Ibid.*, p. 264.

76. *Ibid.*, p. 252.

pectador: el juego entre el plano y el contraplano, el encuadre del gesto anudado en su interior por el brillo de las pupilas, el gesto de las cejas y el dibujo de los labios provoca que se replique en el espectador el mismo juego del diálogo visual, con el efecto añadido de la música, que lo obliga a pasar por los sentimientos de los personajes.

Los diálogos en la pantalla son, al mismo tiempo, los diálogos en el interior del espectador entre su propio juego de identificaciones: amante/amado, indiferente/expectante, activo/pasivo. En definitiva, se ama y se es amado, o se necesita amar y se necesita ser amado. El elemento primordial en este juego visual es la música, el disparador de la emoción y al mismo tiempo el ancla en el plano. «La novela, el teatro, el cine, como experiencias culturales con fuerte identificación (por la puesta en escena del otro como figura del semejante) jugarán un papel privilegiado en estas identificaciones secundarias culturales».⁷⁷

La narrativa que cuenta el amor lo hace utilizando el «plano-contraplano musical del rostro», que consiste en la fusión de los rostros con la música, provocando un efecto de intensidad emocional en el espectador. En este sentido, la identificación primaria no solo hace que el sujeto focalice la escena desde la perspectiva de la cámara, sino, aún más profundamente, que él mismo sea la cámara, en la que surge como un espectador preparado para la representación que previamente fue diseñada para él.

Se puede decir que cuando la cámara enfoca un rostro o un gesto de amor, de fascinación, el contraplano escapa de la pantalla y se ubica en el espectador, a quien hace mirar y amar.

Para lograrlo es imprescindible no solo el juego del plano y el contraplano en el que se establece el diálogo amoroso, fundamentalmente gestual; también es primordial la música que lo introduce emocionalmente y obliga al espectador a atravesar el diafragma, abrirse campo por el obturador e introducirse de lleno en la representación.

La música crea la ilusión de ver la emoción del personaje que mira a su interlocutor, o mejor, descubre artificialmente la emoción del espectador, el encuentro con sus deseos y carencias.

Todo relato clásico inicia la captación de su espectador al ahondar la separación inicial entre sujeto deseante y objeto de deseo. Todo el arte de la narración consiste luego en regular la persecución siempre relanzada hacia este objeto de deseo, deseo cuya realización está diferida sin cesar, dificultada, amenazada, retardada, hasta el final del relato. El recorrido clásico de la narración oscila entre dos situaciones de equilibrio, de no tensión, que marcan el principio y el final.⁷⁸

77. *Ibid.*, p. 256.

78. *Ibid.*, p. 267.

Interesa conocer la forma de rellenar este recipiente vacío que es el relato clásico, donde lo principal está en el montaje que teje la trama visual del deseo.

El montaje también tiene al interior de este tejido cientos de fibras de diversos colores: planos y contraplanos juegan con planos medios para lograr la inmersión en la emocionalidad, que finalmente solo puede lograrse con un montaje sonoro que combina el gesto, el tono de las voces y la música.

Aquí se origina una forma sui géneris de identificación: aquella que se produce por el relato que dirige el deseo, desde el desequilibrio inicial hacia la satisfacción y la solución de los conflictos y obstáculos que propone el relato, multiplicado en las líneas narrativas interiores que construyen los personajes.

«La identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador».⁷⁹ No obstante no se debe reducir esta identificación al personaje y las características que lo acercan al espectador.

Esta identificación diegética⁸⁰ no depende únicamente de la simpatía o suma de cualidades semejantes al espectador; fundamentalmente corresponde a la narrativa que lo ubica en una posición diferente en ese campo que forma la trama del deseo, el obstáculo y la satisfacción. «Primero: la identificación es un efecto de la estructura, una cuestión de lugar más que de psicología. Segundo: la identificación con el personaje no es nunca tan masiva y monolítica, sino, por el contrario, extremadamente fluida, ambivalente y permutable en el curso de la proyección del filme, es decir, de su construcción por el espectador».⁸¹

Estos principios corresponden bien a las series, pues provocan la identificación del espectador multiplicada por la posibilidad de varias identificaciones parciales.

El principio de variabilidad ilustra cómo, a lo largo de la historia, los cambios en las tecnologías mediáticas están relacionados con el cambio social. Si la lógica de los viejos medios se correspondía con la de la sociedad industrial de masas, la lógica de los nuevos medios encaja con la lógica de la sociedad posindustrial, que valora la individualidad por encima del conformismo.⁸²

79. *Ibid.*, p. 270.

80. En términos generales, vamos a utilizar el concepto de *diégesis* como la historia que cuenta el relato fílmico. En este sentido, *diégesis* hace alusión al mundo ficcional que construye el relato audiovisual mediante una serie de elementos que se encadenan para provocar sentido en el espectador.

81. J. Aumont y otros, *op. cit.*, p. 272.

82. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 88.

Las series televisivas actuales responden menos a la masificación de la sociedad industrial y más a la formación de segmentos diferenciados de la población que exigen otro tipo de televisión. Gracias a las tecnologías de edición, una de las consecuencias es la dinámica del montaje, que construye narrativas intensas, confinando al espectador a un espacio de visión cerrado. Por el contrario, la narrativa de la telenovela clásica se incorpora mejor en un sistema de repetición de lo conocido.

El montaje es un recurso narrativo puesto que permite enlazar acciones, planos y escenas que se urden por medio de constantes giros argumentales, sumado a la multiplicación de las experiencias que se incorporan en cada episodio, en un intento por reproducir la infinitud de las experiencias individuales y los azares de la vida. El principio de incertidumbre ya no es ajeno a la televisión.

El amor también se constituye en un agenciamiento individual que hay que acometer con el riesgo de cualquier empresa que inicia en un mercado desconocido y que puede ser destruida por una mejor oferta.⁸³

NUEVAS NARRATIVAS EN LA TELEVISIÓN

Las negociaciones afectivas constituyen, en sí mismas, estrategias para llegar a consolidar una identidad afectiva entre dos individuos. Los despliegues culturales que ponen de manifiesto estas negociaciones afectivas implican pensar en la mediación tecnológica bajo la cual se expresan y se desarrollan. En este sentido, el desarrollo de los soportes tecnológicos plantea considerar estas negociaciones desde el punto de vista de las representaciones que pensamos son diferentes en las series y en las telenovelas, puesto que construyen diferentes formas de identidad.

Dado que «la identidad del yo se logra más bien superando procesos de exploración propia ligados entre sí y mediante el desarrollo de la intimidad con el otro»,⁸⁴ en la modernidad estas negociaciones están mediadas, transformando el carácter de la intimidad y, con ello, de la afectividad que es su componente esencial.

83. «El *homo sexualis* no es un estado y menos aún un estado permanente e inmutable, sino un proceso, minado de ensayos y errores, de azarosos viajes de descubrimiento y hallazgos ocasionales, salpicado de incontables traspies, de duelos por las oportunidades desperdiciadas y de la alegría anticipada de los suculentos platos por venir», Z. Bauman, *op. cit.*, p. 80.

84. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 126.

Las cadenas generalistas que se emiten por ondas de radio están íntimamente asociadas a la emisión de seriales televisivos que se emiten periódicamente para un público homogéneo, a través de un número preestablecido de episodios.

NBC, CBS y ABC son las tres cadenas generalistas hercianas (*networks*) que, a través de una red de emisoras que llega al conjunto del territorio, tienen el monopolio de la programación televisiva de EE. UU. hasta los años ochenta, momento en que se considera que comienza su declive. Al descenso de la audiencia de las *networks* a causa de una programación cada vez más uniforme hay que sumar la competencia con el cable, que en 1981 ya llega al 30% de los hogares estadounidenses.⁸⁵

La televisión por cable es un sistema que utiliza la fibra óptica para transmitir programas de televisión a clientes que pagan por un servicio diferenciado. Pronto el servicio se popularizó en los EUA al punto de convertirse en una fuerte competencia para los canales generalistas, lo que modificó las formas narrativas de las seriales.

Las series de las *networks* han recibido la influencia de las series de los canales por cable y, gracias a un complejo proceso, se ha originado la era del drama, mediante el cambio de relación entre las series y el cine, la alternancia cíclica de los géneros de realidad y ficción (la saturación de la audiencia de los programas de telerrealidad), su configuración como series de calidad (pero no series de culto) y unas características de producción equiparables a las cinematográficas.⁸⁶

La innovación técnica es una de las características de la televisión por cable, necesaria si se quiere responder a otras demandas y gustos televisivos, lo que ha favorecido la introducción de nuevas temáticas⁸⁷ y formas narrativas que tienen como característica la hibridación de géneros. Actualmente, las series tienen multitudes de fans,⁸⁸ agrupados en comunidades siempre expectantes

85. Anna Tous Rovirova, *Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos*, en *Observatorio de la Producción Audiovisual, Universitat Pompeu Fabra*, <http://www.upf.edu/depeca/opa/informe12_esp.pdf>. Consultado el 12 de febrero de 2009.

86. *Ibid.*

87. Series como *Los Soprano*, que trata sobre la cotidianidad de una familia de la mafia norteamericana; *The L Word*, que cuenta las relaciones de un grupo de mujeres homosexuales; *Dexter*, retrato de un asesino en serie justiciero, o *Lost*, una sugestiva serie que trata sobre los sobrevivientes de un accidente aéreo en una misteriosa isla.

88. «El seguimiento por parte de los fans es comparable al de las series de culto, pero la *must-see TV* es el nombre que recibe la programación de calidad que provoca la competencia entre las *networks*, el cable y el satélite a partir de los años 80, no la investigación de más audiencia sino buscando una audiencia de calidad», A. Tous Rovirova, *op. cit.*

de los nuevos episodios y temporadas de sus series favoritas, que no solo miran la televisión, sino que también intervienen a través de la web, en los blogs creados a propósito, muchos de ellos por los propios escritores de las series.

Según Rincón, podemos distinguir dos tipos básicos de series televisivas. Uno de ellos es el denominado «seriado unitario», en el que:

en cada episodio se cuenta una historia diferente, se mantienen los mismos personajes, el mismo tipo de relatos, el mismo género (comedia, *suspense*...), que le dan el carácter de continuidad. Su final es abierto; por ejemplo, cualquier serie policiaca, como NYPD o CSI. Hay otro tipo de seriado, el «de continuidad», en el que la historia pasa y evoluciona de un capítulo a otro buscando un final cerrado.⁸⁹

El seriado de continuidad revela en su narrativa dos aspectos generales. El primero, con relación a su forma dramática, enfatiza los personajes: son complejos y dinámicos; se desarrollan a partir de constantes giros argumentales que proponen conflictos determinantes. También existen tramas y subtramas en constante interacción que sustentan la narrativa, lo que enriquece el desempeño de los personajes. Esto exige mayor atención del espectador, que debe seguir las diferentes líneas narrativas. Además, las subtramas generan tensión dramática en razón de que pueden afectar la trama principal.

El otro tipo de series privilegia la hibridación de géneros⁹⁰ que fusionan, o quizá sea mejor decir los diluyen, haciendo difícil su clasificación. No obstante, esto no significa que los géneros desaparezcan sino que se tornan más fragmentarios y condensados.

En cuanto a su producción, estas series son comparables a las grandes producciones de Hollywood⁹¹ por la cuantiosa inversión en recursos; sin embargo, su éxito se debe más a la libertad creativa que se permite a los equipos de escritores, obviamente auspiciada por la demanda de audiencias que pagan por elegir la programación.

En cuanto a la realización, la narrativa de estas series muestra la utilización de recursos narrativos ligados a la utilización de la cámara, como los

89. O. Rincón, *op. cit.*, p. 188. (Comillas nuestras).

90. Mencionemos, por ejemplo, *Dr. House*, serie estrenada en el 2004 por la cadena FOX, que combina elementos de las series de detectives, con la comedia y el drama. Un moderno Sherlock Holmes (el doctor House) resuelve una misteriosa enfermedad con astucia policíaca y un amargo humor.

91. «La mayoría de series de la era del drama se crean como superproducciones televisivas, a menudo similares a las cinematográficas, ya que la dirección y la escritura va a cargo de grandes equipos, pero con la salvedad de que la autoría es difusa, a pesar de que se acaban estableciendo cabezas visibles como creadores», A. Tous Roviroa, *op. cit.*

travelling, movimientos muy planificados, angulaciones, tomas espectaculares «y aun cuando se filma en interiores proliferan los primeros planos, lo que es mucho mas prototípico de las películas convencionales que de las series televisivas».⁹²

La posproducción tiene en el montaje un papel predominante, pues no solo tiene que ver con la intensidad o el ritmo de cada episodio; también modifica las formas de contar al combinar y ordenar planos y escenas alterando la linealidad propia de las series convencionales.

EL NUEVO CONTRATO EMOCIONAL TELEVISIVO

En el proceso de consumo de una telenovela o una serie se establece un contrato de lectura, un «pacto comunicativo»⁹³ entre emisor y receptor, en el que se establecen ciertas convenciones dadas para el género, de tal manera que la ruptura de este contrato implica el fin del consumo y el abandono de las audiencias.

El género es la forma fundamental que condiciona el relato y permite la percepción emocional del espectador. Son las convenciones, dadas por las formas narrativas de cada género, lo que favorece la relación entre el público y las series de televisión.

¿Cómo se produce la convención? Esta se crea a través de la relación entre dos aspectos: la narración y los géneros. La narración es la forma con la cual el argumento desarrolla la información de la historia para el espectador. La información consiste en el flujo de pistas que se disponen en función de generar curiosidad o sorpresa. También puede aportar con información para despertar expectativas o incrementar el suspenso, aunque de todos modos, en el caso de la telenovela, el resultado es esperado por el espectador.

Los géneros son los modos de estructurar las ideas, los medios y los recursos expresivos para contar, y que se desarrollan en función de un sistema de

92. Alejandro Piscitelli, *La estilística videográfica de 24. La idiosincrasia de una serie sin par*, en *Filosofitis*, <<http://www.filosofitis.com.ar/2007/07/20/la-estilistica-videografica-de-24-la-idiosincrasia-de-una-serie-sin-par>>. Consultado el 24 de mayo de 2008.

93. «El pacto televisivo reduce el margen de incertidumbre de los programas asignándoles una identidad visual y fijándoles un valor de verdad y de credibilidad [...] el pacto se ejemplifica en modelos concretos, o sea *encarnados* dentro de los mismos contenidos textuales vehiculados: esto significa, en otra palabras, qué las interacciones entre los sujetos que tienen lugar en escena [...] funcionan como iconos del pacto, como modelos textuales del intercambio y de sus reglas, y de conjunto de instrucciones para el espectador», Federico Boni, *Teorías de los medios de comunicación*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, p. 195-196.

reglas que determinan la forma de narrar. Los géneros hacen efectiva la puesta en escena de las convenciones que corresponden al estilo y de los símbolos que significan maneras de leer diferentes para cada uno de ellos.

Obviamente, existen muchas combinaciones posibles, pero lo importante es reconocer esos patrones básicos. Son estas convenciones aprendidas culturalmente las que forman hábitos de ver televisión y establecen gustos y expectativas acerca de una narración.

LA PERCEPCIÓN PULSIONAL DE LOS ESPECTADORES

El trabajo de las audiencias pone en juego dos elementos: su experiencia como consumidor de imágenes televisivas, que le ha formado en el conocimiento intuitivo de diferentes convenciones cinematográficas; y su experiencia de vida: sus recuerdos, sus deseos, sus necesidades emocionales, es decir, la cultura desde la cual interpreta las imágenes.

La percepción emocional es el proceso por el cual el espectador unifica los diferentes elementos formales, tales como la imagen, el sonido, la actuación, etc., a partir de su experiencia personal, su cultura y su desarrollo emocional.

La percepción es un proceso eminentemente sensorial, que estimula reacciones emocionales, las mismas que están condicionadas por factores culturales como la educación, la religión, las moralidades, la visión del mundo, la edad, entre otros.

Por otro lado, aunque los productos audiovisuales como las telenovelas buscan llegar al corazón del espectador, apelando a su experiencia de vida, el espectador también reacciona asignando significados a lo que ve.

EL RELATO

En el cine, y en general en las producciones audiovisuales, la acción se representa, es decir, se muestra, por medio de una interpretación que vemos en la pantalla. Por su parte, el argumento está más cercano al drama debido a su carácter de escritura escénica. En cambio, el relato –el arte de contar– está más cercano al discurso, es decir, al cómo se cuenta la historia.

Definiremos el relato como el significado completo de la historia contada, en cuanto contada [...] El relato es, por consiguiente, el significado del texto narrativo en su conjunto y equivale al concepto de historia relatada. El relato es el

efecto de un intercambio entre un donante y un receptor de narración: articulación e integración, forma y sentido.⁹⁴

De todos modos, este predominio del discurso implica la existencia previa de la idea con la que se va a desplegar la narrativa: «La idea es el concepto que sirve de fondo y de contenido mental a la historia, en la medida en que toda la historia narrativa es, como hemos dicho, una abstracción o puede, en última instancia, reducirse a ella. La idea es el *ethos* del discurso narrativo y confiere inteligibilidad y peso humano al relato».⁹⁵

Mientras que el tema corresponderá a un breve desarrollo de la idea, la trama es el conjunto de líneas narrativas expresadas en acciones que conducen al desenlace.

El discurso tiene que ver con la determinación del tiempo narrativo en un doble sentido: como constricción del marco temporal de exhibición de la película o programa, y como temporalidad propia de la historia, así como de los modos que se establecen para narrar. Estos modos pueden ser variados, pero no pueden escapar de las influencias sociales y culturales, que funcionan como maneras de narrar.

ANTE LA PANTALLA DOMÉSTICA

Las serie televisivas son un intento por conjurar el riesgo inherente a las sociedades modernas provocado por las transformaciones incesantes de las tecnologías, el flujo de conocimientos, la circulación global de bienes y personas, etcétera.

No hay duda de que los seriales y otras formas de espectáculos ofrecidos por los medios de comunicación son fórmulas de escape (sucedáneos de la auténtica satisfacción inalcanzable en condiciones sociales normales). No obstante, aun es quizá de mayor importancia la misma forma narrativa que presentan y que sugiere modelos para la construcción de la crónica del yo.⁹⁶

El papel fundamental de las series sería satisfacer las demandas de un público con un nivel de abstracción emocional y susceptibilidad mayores, aunque dentro del mismo patrón de la cultura de masas.

94. J. García Jiménez, *op. cit.*, p. 137.

95. *Ibid.*, p. 149.

96. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 252.

Cada episodio provoca un «encapsulamiento» del espectador, es decir, un encerramiento en el cuerpo receptor aislado del entorno e introducido en una cápsula de tiempo y espacio que solo le corresponde a él.

Esta situación suele conceptualizarse en términos de identificación del espectador con el ojo de la cámara. El cuerpo del espectador sigue en su asiento mientras el ojo se acopla a una cámara móvil. Pero es posible conceptualizarla de otra manera. Podemos imaginarnos que, de hecho, la cámara no se mueve en absoluto, sino que permanece inmóvil, coincidiendo con los ojos del espectador. Y que, en cambio, es el espacio virtual en su conjunto el que cambia de posición con cada plano.⁹⁷

El espectador, restringido, encapsulado, preso de su inmovilidad, se ve obligado a sentir las experiencias visuales en su propio cuerpo, no obstante su inmovilidad que lo impulsa a moverse imaginariamente en cada plano.

En las series, las audiencias experimentan íntegramente la vida narrada, pero luego, al finalizar, mucho de la ficción se introduce en la realidad, transformando al espectador.

De esta manera, la identidad puede «apretarse» para ajustarse al tiempo restringido de cada episodio, y experimentar en la vida de los personajes, la propia vida, de forma similar a como lo haría en una película.

Mientras contempla la película, el espectador no se encuentra con un marco temporal, sino que experimenta una duración.

La duración de un plano no es algo que pueda medirse como una distancia o abarcarse con la mirada. Tenemos que pasar por ella, atravesarla físicamente [...] mientras repartimos nuestra atención entre todos los acontecimientos que se desarrollan simultáneamente, y eso sin saber cuándo terminará la travesía.⁹⁸

Mientras se observa la pantalla, el encuadre se extiende simbólica y emocionalmente fuera del campo; el espectador completa el «fuera de campo» a partir de su propia experiencia construyendo imaginarios que rompen con el encerramiento significativo, se abren hacia el interior y hacia el exterior del individuo como tácticas de comunicación, generándose nuevos usos y prácticas que se relacionan con la cotidianidad.

«La tendencia del espectador a prolongar imaginariamente el espacio más allá de las fronteras del encuadre es tan acentuada que André Bazin la pro-

97. L. Manovich, *op. cit.*, p. 160-161.

98. Emmanuel Siete, *El plano*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 43.

clamó rasgo distintivo del cine, en oposición al encuadre pictórico, según él exclusivamente polarizado hacia dentro.⁹⁹

Con mayores posibilidades de innovación gracias a audiencias que pagan por el derecho a consumir con calidad, estas series desarrollan narrativas que buscan lo inesperado, mediante giros argumentales, para evitar que los espectadores se desprendan de la pantalla.

No obstante, como resultado paradójico, el lector convierte la narración en discurso y en ese proceso posibilita que la ficción se realice fragmentariamente mediante la incorporación a su vida. La apropiación de la que habla Martín Barbero se efectúa por este camino. «El discurso audiovisual llega a la producción de sentido, de un único sentido, cabalgando en significantes de muy diversa naturaleza o sustancia expresiva: la escrita o gráfico-fonética, la gráfica, la pictográfica, la fotográfica, la fotogramática, la videográfica, la fonético-verbal, la musical, la sonora no musical, etc.».¹⁰⁰

El relato audiovisual para el espectador no produce misterios; parece que la cámara debería moverse, inclinarse o detenerse donde lo hace, lo mismo con la música, el color o la textura de las imágenes. La narrativa se construye de esas formas¹⁰¹ que se superponen o fusionan y que dirigen la conversación con el lector, uno de cuyos recursos es la focalización, que ubica al espectador en la mirada de la cámara.

FOCALIZACIÓN Y NARRACIÓN

La focalización es muy característica de los productos audiovisuales puestas que un personaje puede guiarnos en la visión; en otras palabras, la focalización se encuentra entre el narrador y lo focalizado.

El narrador es un personaje, creado en última instancia, como todos los demás personajes, por el autor concreto, pero más propia y directamente por el

99. *Ibid.*, p. 37.

100. J. García Jiménez, *op. cit.*, p. 88.

101. Estas formas se pueden expresar a través de tres técnicas:

El encuadre connotativo.- Cuando los actores, en cuanto personajes, nos incluyen espacialmente al interior del cuadro, cuando el personaje nos hace mirar lo que el mira, por lo general, ubicándose en una posición marginal de la pantalla y mostrándonos su espalda o su perfil.

El corte.- Cuando el personaje mira algo fuera de la pantalla y se monta un plano con el objeto que ve, o a la inversa: primero vemos el objeto y luego descubrimos la mirada del personaje que lo mira.

La cámara subjetiva.- Se produce cuando la narrativa permite identificar la cámara con la visión interna del personaje como si estuviera dentro del mismo.

autor implícito o virtual, es decir, el autor concreto en cuanto aplicado a la tarea constructiva de este relato y no de otros. El narrador es una instancia de ficción, que a veces cumple su misión desde dentro y a veces desde fuera de la diégesis.¹⁰²

Este narrador que asume la responsabilidad de la narrativa dependiendo de su función en la estructura del relato, y por lo tanto del grado de libertad que posee, puede saber de antemano el final del episodio, o puede estar restringido su conocimiento del resto de personajes y de sus acciones, o tener conocimiento total. De todos modos, el narrador no lo hace solo; requiere de otra instancia, el focalizador, que «determina en el relato el centro de interés, la elección del contenido entre todos los materiales posibles, el ángulo de visión, el enfoque y el modo de presentación en los planos perceptivo-psíquico, verbal y espacial. El narrador es responsable de la narración; el focalizador lo es de la perspectiva narrativa».¹⁰³

El lector puede ver y comprender por qué el focalizador introduce el punto de vista de uno o varios personajes, y esto implica a la narrativa, es decir, la historia que tiene que desarrollarse por medio de sus acciones y la conjunción del movimiento, posición y encuadre que conforman la estructura visual de los planos. La focalización hace que la pantalla actúe como si fuera una ventana (focalización externa), en la cual la cámara permanece relativamente inmóvil y las cosas suceden al interior del cuadro.

En el otro tipo de focalización, la «interna», la historia se cuenta desde un personaje que al mismo tiempo es parte de la historia narrada. En este sentido, la diégesis se puede expresar, por ejemplo, con la «voz en *off*» de un personaje, mientras la cámara subjetiva muestra la escena.

La narración amorosa transita entre la perspectiva general de las historias románticas de los personajes, desde una focalización interna, y al mismo tiempo, las biografías de los personajes, desde la focalización externa. Si bien la música no narra la historia por sí misma, al estar acompañada de las imágenes encadenadas en función de crear el sentido de la historia, adquiere un papel significativo que impregna el uso de la focalización.

«La función del signo verbal es ante todo designar y nombrar y, por ello, el significado del lenguaje verbal es preciso, concreto y monosémico. En cambio, la función del signo musical es expresar y su significado es abstracto y sometido siempre a los riesgos de una decodificación aberrante».¹⁰⁴

102. J. García Jiménez, *op. cit.*, p. 84.

103. *Ibid.*, p. 86.

104. *Ibid.*, p. 257.

¿Cómo evitar la decodificación aberrante? La solución es apelar a la cultura. ¿Qué ofrece a la narrativa amorosa? Más que una oferta, deja una emoción que permanece; más allá de la identificación con un personaje, la música fortalece el «pacto comunicativo» y estimula los sentimientos que se asocian con imágenes, que funcionan como disparadores de los recuerdos y los sentimientos asociados a cada experiencia.

La música proporciona el ambiente emocional indispensable para sentir los diálogos y acciones de los personajes, y al mismo tiempo, caracteriza el estado de la relación, la tensión que conduce a la entrega o al rompimiento. La música condiciona la situación perceptiva emocional del espectador. Por ejemplo, un diálogo amoroso que se presenta sin música será percibido sin implicación personal y observada sin motivación. A menos que esto sea intencional, el discurso se desprende de los enunciados rompiendo la inmersión en el relato.

Las historias que se ven en la pantalla podrían relatarse de otra manera y cambiar sustancialmente el sentido por medio de elementos como la organización de los planos, la alteración de la cronología del relato, o un tipo de fotografía diferente (la textura, el color, la luz), entre muchos otros.

Pero si el relato puede cambiar la forma de contar la historia, el relato mismo pertenece a un conjunto más extenso de significados desde los cuáles los espectadores asignan valoraciones a lo que ven en la pantalla: los conocimientos que tienen, las normas aprendidas socialmente, las formas culturales y las identidades son algunos elementos con los cuales se construyen discursos que ayudan a comprender el mundo.

EL DISCURSO AUDIOVISUAL

Las imágenes pueden contener discursos en la medida en que permiten configurar ideas acerca de la realidad. Y las imágenes en movimiento que se ven en la pantalla conforman un tipo particular de discurso que representa algunas de las maneras de vivir, pensar y sentir el mundo en determinado marco histórico y cultural. Este tipo de discurso,

No estriba en el contenido de los enunciados, sino que depende de los actos que realizan estos enunciados. La organización obedece a reglas secuenciales.

El discurso está formado no solo por un conjunto de proposiciones, sino por un conjunto de acciones. Así privilegiamos lo que el discurso representa, o lo que dice, o lo que hace, o lo que hace al decir.¹⁰⁵

105. *Ibid.*, p. 172.

El discurso audiovisual tiene como característica que debe construirse a través del ensamblado de las imágenes y los sonidos con el fin de lograr la efectividad del relato. «El fundamento del filme como discurso (y, por consiguiente, el elemento al que debe el filme su lenguaje) es el montaje».¹⁰⁶

En este proceso, el discurso se alfa con el interlocutor; interpela y modifica las posibilidades de interacción del otro; es decir, conversa y escucha.

Decir «¿Ya viste el capítulo?» significa no solo hablar acerca de él sino también involucrarse en la lectura y enunciación del narrador. La complicidad del lector es parte constitutiva del discurso, y en esa medida, también escoge al destinatario, quien debe cumplir ciertas reglas de lectura para comprender el discurso, las que determinan a través del montaje la secuencialidad, la tensión dramática y la continuidad del relato.

Así, el discurso audiovisual «es el flujo de las imágenes, que asumen la función impropia de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y, por consiguiente, de contar una historia. El relato en cambio, es la historia contada por el discurso icónico. Es, pues, un resultado del discurso».¹⁰⁷

Pero el discurso se representa como un conjunto de acciones que tienen significado por una amalgama de elementos que contribuyen a crearlo, y que no solo comprenden la forma en que se muestran esas acciones en la pantalla. También la música forma parte del discurso y otorga sentido a la organización de los planos, y por lo tanto, a la narración.

Para el análisis de una serie de televisión se utilizarán términos de la interpretación cinematográfica, pues se parte de la premisa de que las series cuya producción implica enormes presupuestos y se dirigen a públicos segmentados en la televisión privada, se diferencian cada vez menos del estilo, técnica y presupuestos cinematográficos.

Su flexibilidad y la capacidad de amalgamar una diversidad de percepciones y experiencias se debe a la influencia mediática del cine y la televisión, de la que las audiencias incorporan experiencias, emociones y sensaciones, las que pueden proveer de

modelos de actuación para diferentes contextos y situaciones, que al tiempo que proveen a los sujetos con aprendizajes anticipatorios a situaciones futuras, conllevan estereotipos o privilegian caprichosamente guiones que son predominantes en otros contextos, lugares o culturas o simplemente promueven la importa-

106. *Ibid.*, p. 195.

107. *Ibid.*, p. 176.

ción de algunos guiones y la exclusión otros, legitimándose y naturalizándose desde la pantalla ciertas agencias.¹⁰⁸

Sin querer reducir los efectos de la televisión a la provisión de modelos o guiones de comportamiento, se puede señalar también la importancia que tienen los medios en la orientación de los gustos masivos a través de la narrativa audiovisual; es decir, de la forma en que se desarrollan mecanismos y patrones de seducción de los espectadores.

Ciertos análisis identifican el plano con el fotograma (la imagen fotográfica en algún registro de video) que corresponde a la imagen fija de un determinado momento de la película. Aquí se considera el plano más bien como un bloque en el que se conjuga el tiempo y el espacio.

Pensar un plano es pensar en el decorado, en los personajes, en la interpretación de los actores, en la luz que moldeará los cuerpos y el espacio, que subrayará la geometría o que, por el contrario, la organizará en gradaciones de sombra y de luz, etc. Todas estas operaciones, sin embargo, desembocan en una sola operación: la confrontación de una cámara con un espacio y con los cuerpos que lo ocupan.¹⁰⁹

De todos modos, todavía estamos en una perspectiva incompleta del plano pues además de los elementos señalados, debemos recordar que el plano también es el resultado de acciones diferentes, pero indisolubles.

En primer lugar, el rodaje corresponde al proceso de captación de las imágenes por la cámara, lo que implica determinadas posiciones, ángulos y movimientos que componen el plano. En segundo lugar, la grabación de los sonidos que, como veremos más tarde, no son meros añadidos, sino que ejercen un poderoso efecto de significación en su articulación con las imágenes.

En tercer término, el montaje implica la organización y reordenamiento de la secuencia de los planos, que otorgan diferentes intensidades y sentidos narrativos al filme. Por último, la mezcla corresponde al montaje de la banda sonora, para amalgamar o intercalar los sonidos.

Cuando el espectador mira la pantalla se «introduce» en la historia, la que lo envuelve emocionalmente. El poder de intromisión de la imagen se acentúa por el carácter evocativo que tiene la música, que lo sumerge en otra dinámica temporal.

El plano sonoro también permite al espectador vivir una experiencia singular, imposible para un cuerpo ordinario: la separación del ojo y el oído, del punto

108. Guillermo Orozco Gómez, *Televisión, audiencias y educación*, Colombia, Norma, 2001, p. 42.

109. E. Siete, *op. cit.*, p. 21-22.

de vista y el punto de escucha: se puede, en efecto, hacer oír con total claridad un diálogo de dos personajes situados al fondo de la imagen. Así pues, podemos analizar un plano tratando de determinar el punto de escucha y el punto de vista en su relación mutua.¹¹⁰

A pesar de su aparente simplicidad, lo que vemos en el plano es una construcción compleja que condiciona la atención del espectador a favor de determinados elementos, pues el plano dirige la atención del espectador a través de una variedad de recursos.

Por lo general, lo que Hitchcock llamaba la «dirección del espectador», busca que el plano sea fácilmente digerible evitando las distracciones que le impidan concentrar la atención. «El espacio del plano no es un campo indiferenciado, está jerarquizado, estratificado, centrado en un objeto, una figura, un acontecimiento».¹¹¹

En televisión, este ejercicio es importante pues lo que interesa es captar la atención, no solo durante cada episodio, sino también conservar la expectativa latente hasta la siguiente entrega.

Son muchos los interrogantes que plantea la relación imagen/sonido en el plano sonoro. ¿Vemos todo lo que oímos, o bien el plano recoge sonidos ajenos, venidos de otro lugar o del interior de una conciencia? ¿Oímos todo lo que vemos, es decir, lo que en la imagen puede constituir una fuente sonora? ¿Quedan todos los sonidos del mundo representados por igual? Al plantear esta pregunta nos damos cuenta de que con bastante frecuencia el plano privilegia una o dos fuentes en la imagen (por lo general, voces), e impone silencio al resto.¹¹²

Mientras se mira la pantalla, la experiencia vital es fundamental porque permite al espectador introducirse en el plano y vivir ese tiempo comprimido en el que se sintetiza o extiende el tiempo. Simultáneamente, condensa su propia experiencia, que se hilvana con el tiempo fílmico. De esta manera, la identidad puede «apretarse» para experimentar en la vida de los personajes, la suya propia.

MÚSICA E IMÁGENES SONORAS

La música es un complemento significativo de la imagen. No solo permite fijar la atención mental, sino también anclar las experiencias vividas des-

110. *Ibid.*, p. 42.

111. *Ibid.*, p. 60.

112. *Ibid.*, p. 41.

pertando la emocionalidad del hemisferio derecho, mejor preparado para la enseñanza.

La música otorga otra dimensión del tiempo vivido, condiciona la percepción de la imagen, su interpretación y valoración, constituyendo un puente fundamental entre la identificación con los personajes y la propia narrativa biográfica.¹¹³

El cine tiene la propiedad de poder jugar con el primer plano, con el plano general, con la profundidad de campo o, al contrario, con su dimensión plana, y así puede modular el espacio. A veces, la música complementa lo que se demuestra, y sugiere el espacio que la imagen no puede o no quiere representar, o bien recuerda la continuidad del espacio de la acción, segmentado a la vista por la planificación visual.¹¹⁴

La forma narrativa tiene tres ejes importantes que se deben entender para interpretar aquella de las series: la intensidad visual, la intensidad temporal y el concepto.

Incorporada hace décadas en el cine, la música ha codificado convenciones para percibir las imágenes con determinados sentimientos. Por ejemplo, las tonadas leves que aligeran el ambiente emocional en una escena o cuando la música se «muestra» solemne en un paisaje épico. Lo que las series muestran, y que a menudo se descuida en el análisis, es que la música ahora tiene tanta predominancia como la imagen.

La música es, a veces, en el universo concreto del filme, ése que se escapa de las leyes de lo real, lo que parece existir en el sonido de manera independiente de lo que vemos. Y en la medida en que esta dimensión existe independientemente de lo real, puede constituir la representación de un orden simbólico, creador, organizador, susceptible de actuar sobre el resto del filme, de organizarlo, de conducirlo.¹¹⁵

La música se incluye con tanta naturalidad en la narrativa que fácilmente podemos confundirla con la imagen, como si no la escucháramos. No obstante, si se pierde el sonido por algún defecto técnico, nos vemos obligados a asignarle un significado temporal puesto que la continuidad se ha roto.

113. «El yo realiza una trayectoria de desarrollo del pasado a un futuro previsto. El individuo se apropia de su pasado indagando a través del mismo a la luz de lo que se prevé para un futuro (organizado). La trayectoria del yo posee una coherencia que deriva de la conciencia cognitiva de las diversas fases del tiempo de la vida», A. Giddens, *Modernidad...*, p. 99-100.

114. Michel Chion, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 224.

115. *Ibid.*, p. 202.

El cine tiene la propiedad de poder jugar con el primer plano, con el plano general, con la profundidad de campo o, al contrario, con su dimensión plana, y así puede modular el espacio. A veces, la música complementa lo que se demuestra, y sugiere el espacio que la imagen no puede o no quiere representar, o bien recuerda la continuidad del espacio de la acción, segmentado a la vista por la planificación visual.¹¹⁶

De todas las posibilidades musicales, podemos destacar tres conceptos que permiten entender la relación música-imagen-sentido y que nos permiten establecer la predominancia de la música y, con ello, caracterizar la narrativa de las series como la amalgama música – imágenes: síncrexis, montaje e intensidad.

La síncrexis es un «término forjado a partir de las palabras síntesis y sincronización. Se refiere a ese efecto psicofisiológico, excesivamente obviado como natural o evidente, en virtud del cual dos fenómenos sensoriales concretos y simultáneos son percibidos inmediatamente como un solo y único suceso, que procede de la misma fuente: aquí por supuesto, la imagen y el sonido».¹¹⁷

Esta sincronización de las imágenes con los sonidos se ve intensificada en la actualidad con la digitalización de todos los productos visuales, lo que permite mayor flexibilidad y eficiencia, y que –por supuesto– ha sido determinante para las narrativas televisivas que pueden lograr mejores procesos de sometimiento de las imágenes. «El cine sonoro sincrónico permite someter – como se suele decir técnicamente– muy estrechamente el ritmo de los sonidos y el de las imágenes entre sí».¹¹⁸

El predominio de las imágenes en la modernidad implica su fusión con la música, sin perder, al mismo tiempo, cada uno su autonomía, pero ahora ver es oír y escuchar es mirar.

El montaje es el proceso que consiste en la selección de las tomas que se van a utilizar para organizar el relato mediante el emplazamiento de los planos unos con respecto a los otros y la determinación, a través de los puntos de corte y yuxtaposición, del ritmo y velocidad de las escenas.

El ritmo no solo tiene que ver con los planos sino también con la colocación de las distintas bandas sonoras. La música no solo establece el sentido de una escena sino que determina el ambiente y establece las cualidades del personaje, matizando el tono de su actuación.

116. *Ibid.*, p. 224.

117. *Ibid.*, p. 210.

118. *Ibid.*, p. 221.

el montaje virtual desborda el ensamblaje de imágenes y sonidos y se insinúa incluso dentro de los propios planos. Reencuadres, deformaciones de la imagen, modificación de la frecuencia, de la luz y de los colores, encadenamiento de los planos: todos los medios están al alcance para transformar artificialmente la imagen, sin olvidar los trucajes, que en un «laboratorio» digital nunca andan lejos.¹¹⁹

La intensidad consiste en la capacidad de impactar profundamente, pero por breves lapsos de tiempo, al espectador. La telenovela pierde en intensidad emocional lo que logra en dilatación afectiva. Las series exigen una economía de planos, en tanto que las telenovelas permiten la afiliación afectiva por medio de la convención propia del género y su inclusión en los tiempos largos de la cotidianidad.

mediar entre el tiempo de la vida, esto es, el de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida pero culturalmente viva, y el tiempo del relato que la afirma y les hace posible a las gentes reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y la desposesión cultural.¹²⁰

Una consecuencia de las capacidades del montaje es desarrollar un nuevo tipo de percepción basado en la velocidad y el ensamblaje dinámico de ideas. Las generaciones educadas en la telenovela se «vacían» con una serie; el sentido se torna inalcanzable. Entre las nuevas generaciones, en efecto, «La rapidez quiere decir agilidad, movilidad, desenvoltura, características que se manifiestan mediante una lectura dispuesta a las divagaciones, al salto de un argumento a otro, de una imagen a otra, de una idea a la siguiente, de un hecho al que le siga; a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo de cien vericuetos».¹²¹

Se puede decir que los espectadores de las series televisivas tienen similares características que los espectadores del cine¹²² pues disfrutaban mejor de un argumento que de alguna manera compense el dinero gastado por la entrada, comentan reflexivamente acerca de aspectos de la trama e incluso de referencias visuales, comparan actuaciones y demandan calidad estética. También expresan mayor apertura por temas nuevos o tratados de manera diferente; en definitiva, son menos complacientes.

119. Vincent Pinel, *El montaje*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 61.

120. Jesús Martín Barbero, edit., *Televisión y melodrama*, Colombia, Tercer Mundo, 1992, p. 29.

121. O. Rincón, *op. cit.*, p. 35.

122. La afirmación es relativa puesto que una buena parte de la producción comercial de cine bien podría considerarse de peor calidad que una serie, por ejemplo, la fluida producción de comedias con argumentos recurrentes, previsibles, lineales y con escaso valor estético.

En conclusión, se establece el papel preponderante de la convención y, por tanto, de la participación del espectador en la producción de una serie de televisión, puesto que es en el contrato de lectura con las audiencias en donde se fusiona la experiencia cerebral universal del amor con los factores culturales y sociales que lo representan y que es concebido de forma particular en cada individuo.

De tal manera, en la narrativa audiovisual amorosa es posible reconocer las transiciones y cambios en la intimidad, al tiempo que se puede compartir ese deseo pasional de estar con el ser amado que viven los personajes y el espectador.

La identificación es posible porque la identidad no está fijada de antemano, es dinámica y se construye a partir de las experiencias de la vida que conforman cada relato biográfico. Por esta razón, el espectador se identifica con los personajes que representan mejor su mundo interior y, por lo tanto, su historia de vida, lo cual es consecuente con la identificación por la diégesis, mucho más que por elementos fílmicos particulares como pueden ser la actuación o las características de los personajes.

CAPÍTULO III

Contar el amor: del melodrama a la serie

Se ha visto la relevancia de distinguir el amor romántico inscrito en el cerebro, del amor romántico que tiene su expresión más visible en el matrimonio como su realización final, y del amor en la actualidad, que se sostiene a partir de la confianza y la comunicación, a pesar de un entorno incierto y en constante riesgo debido a la pérdida de la seguridad ontológica que proveía el amor romántico correspondiente a la sociedad industrial.

La narrativa amorosa de *Grey's Anatomy* incorpora estas tres dimensiones. En primer lugar, la función del amor como un destino que supera todos los obstáculos y se constituye de por vida. En la serie, el matrimonio no es un fin por sí mismo; sin embargo, sí es un medio posible si se resuelven los problemas inherentes a la pareja en la modernidad, que corresponden a la segunda dimensión del amor.

En segundo lugar, la «relación pura» que señala Giddens es la forma de amor que mejor se representa en la serie puesto que se sostiene en la reflexividad de cada individuo en función de su aprendizaje y crecimiento emocional. Hombres y mujeres no aman «naturalmente»; es un proceso que requiere la consolidación de la confianza y el compromiso en función de la solución de los problemas inherentes al amor como un sistema de comunicación.

Cada episodio marca este proceso de crecimiento y aprendizaje que va de la mano con la transformación de los personajes. Simultáneamente, las relaciones representadas en la pantalla están marcadas por el azar y el riesgo. No basta el amor y no existe un amor destinado previamente para cada persona. Aún así, la narrativa deja constantemente el camino abierto al final feliz y a la realización tradicional del amor en el matrimonio, pero este último con un contenido nuevo que se acerca más a un «amor confluyente», cuya expresión es la de un proyecto de equiparidad de la relación en términos de la comunicación, el afecto y el compromiso.

En tercer lugar, aprovecha intuitivamente la experiencia cerebral del amor como la tenacidad para superar los obstáculos, la atención persistente centrada en la persona amada, la variabilidad del humor, la valoración de la persona como algo único, entre otros aspectos, que se pueden resumir en dos procesos:

«Cuando la pasión que sentimos es correspondida, el cerebro le añade emociones positivas, como la euforia o la esperanza. En cambio, cuando el amor es desdeñado o rechazado, el cerebro relaciona esta motivación con sentimientos negativos como la desesperación o la rabia». ¹²³

Grey's Anatomy cuenta el amor hibridizando en la narrativa estas tres dimensiones que se incorporan como los conflictos que deben superar los personajes. El riesgo que señala Bauman en *Amor líquido* aparece en la serie como la amenaza constante del amor, lo que narrativamente genera suspenso en el espectador, que lo deja, en cada episodio, entre la incertidumbre y la esperanza.

Al mismo tiempo, cada giro argumental anuncia las dificultades de comunicación en el amor que requieren mayores competencias de los individuos si quieren realizarlo, característica que es consistente con las transformaciones que experimenta el Yo en la modernidad.

A una sociedad de mayor reflexividad le corresponden también productos mediáticos con mayor nivel de abstracción. No obstante, esto no debe dar la ilusión de que las series se salen del esquema general de la cultura de masas. Por el contrario, lo legitiman al desmasificarse, pues en el fondo incorporan a grupos que –por efectos de una cultura visual más intensa y capital cultural mayor– demandan otro tipo de experiencias mediáticas.

Al indagar las diferencias entre el melodrama y las series de televisión abierta, partimos del supuesto de que la diferencia está marcada fundamentalmente por un distanciamiento más cognitivo, frente al carácter mucho más intuitivo y primario del melodrama.

El melodrama es un género que se caracteriza por insuflar de emociones al espectador, para lo cual apela a la exageración sentimental que se nutre de esquemas morales simples y luchas estereotípicas bipolares de fácil acceso para el auditorio.

La manera en que se conjugan los diferentes elementos narrativos del melodrama determina el formato de la telenovela.

Teniendo como eje central cuatro *sentimientos básicos* –miedo, entusiasmo, lástima y risa–, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones –terribles, excitantes, tiernas y burlescas– personificadas o vividas por cuatro personajes –el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo–, que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. Esa estructura nos descubre en el melodrama una pretensión de tal *intensidad* que no puede lograrse sino a costa de la *complejidad*. ¹²⁴

123. H. Fisher, *op. cit.*, p. 95.

124. Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Gustavo Gili, 2003, p. 157.

La forma en que cuenta la telenovela tiene que ver con tres elementos principales: la temporalidad, los estereotipos y el exceso. La temporalidad está dada por tiempos largos del relato; la historia se cuenta pausadamente y de forma circular. La narrativa visual no da lugar a sobresaltos, planos abiertos o medios y un montaje indicativo que sirve para ubicar espacialmente al espectador y organizar la crónica de la historia.

La reiteración de la trama permite que las audiencias «miren sin ver». La telenovela, justamente por su temporalidad, permite perderse capítulos sin perder definitivamente el sentido del relato. Incluso el tiempo de duración de cada episodio está plagado de interrupciones publicitarias que permiten «hacer las cosas de la casa»; en todo caso, la telenovela puede ser también escuchada. Es por eso que Martín Barbero habla de que el papel de la telenovela es el de «mediar entre el tiempo de la vida, esto es, el de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida pero culturalmente viva, y el tiempo del relato que la afirma y les hace posible a las gentes reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y la desposesión cultural».¹²⁵

Los personajes y las situaciones que se presentan en la telenovela son estereotipados¹²⁶ y expresan dicotomías morales sin matices posibles: bueno o malo, justo o pecador. Como señala Barbero, esta simplicidad moral corresponde a profundas estructuras culturales que se asimilan mejor a un pensamiento concreto y a sentimientos básicos. Esto facilita la identificación y el juzgamiento moral.

Por supuesto, a esta dicotomía corresponden también temáticas que los abarcan y personajes que las expresan. En la telenovela se «exhibe un conflicto de clases; son historias de ascenso social. Los generadores de conflicto son el destino, lo económico, la clases, lo físico, lo cultural».¹²⁷

El «exceso» es lo característico de la telenovela: vestuarios extremadamente recatados o impúdicos, desproporción en la actuación, miradas detenidas interpelando directamente al espectador, gestos aumentados y diálogos recargados en el tono y en el contenido. El montaje sonoro, por lo general, no es primordial en la diégesis, por lo que la música no es una marca distinguible de los personajes o los episodios, salvo las canciones que presentan o la motivan.

En las telenovelas hay tramas sobrecargadas de vericuetos argumentales, que sin embargo se resuelven de la manera esperada, en el amor realizado

125. J. Martín Barbero, edit., *Televisión...*, p. 29.

126. «la mujer es bella, pero pobre y latinoamericana. El hombre, rico, apuesto, preferiblemente europeo o viajado», O. Rincón, *op. cit.*, p. 192.

127. *Ibid.*

a pesar de los obstáculos y las diferencias sociales o culturales (de clase, cultura, religión, edad, profesión, étnicas) o en «una búsqueda: se parte de un pasado desconocido, de un desconocimiento de quién se es, y se establece como eje del relato la necesidad de *reconocerse* como sujeto: búsqueda del padre, de la madre, del hijo». ¹²⁸

Las pasiones se resuelven en los extremos: los «buenos» son «muy buenos» y los «malos», «muy malos»; la venganza, la injusticia, el odio son motivaciones que impregnan las telenovelas, y también tienen su representación estética particular.

Desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros a una estructura dramática y una actuación que exhiben descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, en llantos, en sudores y estremecimientos. Juzgados como degradante por cualquier espíritu cultivado, ese exceso contiene sin embargo una victoria contra la represión, contra una determinada economía del orden, la del ahorro y la retención. ¹²⁹

Las series no solo se distinguen de la telenovela sino que rompen con la tradición narrativa de esta. Su temporalidad es dinámica, diseñada para captar la atención ininterrumpida del espectador; antes que comunicarse con el «tiempo de la vida» del espectador, lo extraen de su cotidianidad y lo sumergen en la trama.

Si el exceso es la norma en la telenovela, a la serie le corresponde la hibridación de los géneros que recurren a las técnicas y estilos de la cinematografía para lograr una estética visual más dinámica.

Los personajes y las historias salen de los estereotipos y encaran temas que la televisión generalista antes no se hubiera atrevido siquiera a mentar. Los personajes se transforman de forma compleja ya sea para mejorar o empeorar, envejecen, fracasan, mueren a veces sin final feliz.

LOS PERSONAJES DEL MELODRAMA

La telenovela, dice Jesús Martín Barbero, se conecta con el tiempo de las cotidianidades de las personas, tiempos largos muy apropiados para culturas orales que escuchan las telenovelas mientras hacen otras cosas.

¿Cómo se construyen los personajes a partir de convenciones predefinidas? Existe una «reducción valorativa» que se produce con la polarización

128. *Ibid.*, p. 193.

129. J. Martín Barbero, edit., *Televisión...*, p. 161-162.

de los personajes en buenos y malos, donde las sutilezas emocionales son más bien escasas.

«El traidor» es la personificación del mal, del vicio, cuya personalidad siempre muestra un fingimiento evidente y es, por lo general, un maligno aristócrata. «La víctima» corresponde al dispositivo catártico representado por la heroína, cuya capacidad de resistencia va unida a su debilidad. Privada de identidad, su situación suele resolverse por situaciones maravillosas. «El justiciero», que tiene el papel de proteger y salvar a la heroína, en el proceso se encarga de castigar al malvado y proveer la sentencia moral.

Según Martín Barbero, estas características de los personajes muestran cómo los mundos de la vida se relacionan con los usos de la telenovela: hibridación entre formas de mirar que enlazan lo local con lo global, la ciudad con el campo, en el contexto de la disolución de la tradición por efecto de la irrupción de las lógicas de la modernidad.

Es decir, hay varias diferencias entre las telenovelas y las series televisivas. La primera radica en la utilización de la «voz en *off*» como recurso narrativo. En varias de las series norteamericanas, esta tiene por función la focalización y la mediación cultural entre el lenguaje televisivo y el espectador, dirige la percepción y organiza el sentido de la trama, clarificando la idea principal de cada episodio.

Si el espectador se pierde un episodio, se le escapa la comprensión de la línea narrativa puesto que, en muchas ocasiones, el detalle es importante para comprender el relato en otros episodios. Es evidente que mientras observa una serie, este espectador no puede realizar tareas domésticas e incluso la conversación se reduce a comentarios ligeros, a diferencia de las audiencias del melodrama, las cuales incorporan la televisión a sus acciones cotidianas.

«Los planes de la vida son el contenido sustancial de la trayectoria reflejamente organizada del yo. La planificación de la vida es un medio de preparar una línea de acción futura activada en función de la biografía del yo».¹³⁰

Esta «voz omnisciente» tiene también una función envolvente que recubre al receptor de afecto. La retórica fluye con la cámara mientras narra las diferentes biografías que se van armando como si fueran un solo cuerpo, una sola anatomía de las relaciones románticas codificadas en un único relato.

Definiremos el relato como el significado completo de la historia contada, en cuanto contada [...] El relato es, por consiguiente, el significado del texto narrativo en su conjunto y equivale al concepto de historia relatada. El relato es el

130. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 111.

efecto de un intercambio entre un donante y un receptor de narración: articulación e integración, forma y sentido.¹³¹

En la pantalla televisiva, la acción se representa por medio de una interpretación visual y sonora, mientras que el argumento está más cercano al drama por su carácter de escritura escénica.

El arte de contar está más cercano a las formas de construir el discurso que al contenido de la historia. No obstante, toda representación audiovisual debe partir de una idea que provee de significado al relato y le otorga profundidad.

Mientras que el tema corresponde a un breve desarrollo de la idea, la trama es el conjunto de líneas narrativas expresadas en acciones que conducen al desenlace. «El plano del discurso abarca los tiempos, los aspectos y los modos de la narración».¹³² Estos modos pueden ser variados, pero no escaparse de las influencias sociales y culturales que funcionan como maneras de narrar.

A diferencia del melodrama, los personajes de las series no son bipolares. Por el contrario, hay una constante matización que se logra a partir de las tonalidades emocionales y su gravitación hacia los extremos del campo sentimental.

El autoexamen inherente a la pura relación se relaciona muy estrechamente y de forma clara con el proyecto reflejo del yo. La pregunta ¿Cómo soy yo? es un interrogante ligado directamente a las recompensas que proporciona la relación, así como al dolor que puede infligir. (La respuesta ¿por qué yo? del compañero es también una pregunta relacionada con los vínculos entre la identidad del yo y las exigencias de relación pura.¹³³

La narración tiene la característica de señalarnos el valor de la experiencia amorosa de la relación pura y la ausencia de un destino. Otro elemento importante que diferencia a las series del melodrama es el final feliz, que es constantemente cuestionado aunque tampoco desaparece por completo.

En este sentido, los personajes pueden escenificar los roles que señalamos para el melodrama; su cambio de rol está dado por las circunstancias de la vida, aunque no pierdan sus identidades.

«En un universo social postradicional, reflejamente organizado, invadido por sistemas abstractos y en el que la reordenación del tiempo y el espacio reordena lo local con lo universal, el yo experimenta cambios masivos».¹³⁴

131. J. García Jiménez, *op. cit.*, p. 137.

132. *Ibid.*, p. 155.

133. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 119.

134. *Ibid.*, p. 105.

Los sistemas abstractos son procesos sociales mediados que requieren mayor participación cognitiva de sus integrantes y que constantemente tienen que adaptarse a los cambios tecnológicos que los introducen en nuevas formas de gestión cultural del conocimiento y de las prácticas sociales. En este contexto, podemos suponer que las nuevas generaciones que han crecido en el mundo de las imágenes tienen

una percepción muy fina del lenguaje de la televisión (estructura y leyes de los géneros, por ejemplo), desentrañamiento de las operaciones narrativas, crítica a las capacidades histriónicas de los actores, sensibilidad a la estética del texto, aprehensión de niveles fotográficos, atención a los cambios de escenarios, comprensión de elementos visuales, argucias retóricas, lenguaje oral, etc.; todo esto, como veremos, se plasma, entre otras cosas, en un cierto distanciamiento afectivo respecto de los acontecimientos / conflictos que relata la trama.¹³⁵

Las series requieren de nuevas competencias de recepción e interpretación que obligan al espectador a una inmersión intensa en la trayectoria de cada personaje de manera que no le impida la reflexión sobre el suceso. Es decir, hay mayor capacidad de abstracción junto a la estimulación emocional, asociadas a audiencias que: «exige televidentes más allá del gusto construido, y que se expresa en programas que requieren un público más inteligente y más comprometido con la televidencia; programas que generan comunidades mundiales de seguidores que conversan sobre su vida alrededor de su influjo».¹³⁶

Otro elemento diferenciador de ambos géneros es la utilización de la música. En el melodrama, los ruidos, los sonidos y el silencio tienen su protagonismo y la música puede tener un carácter más generalista; ambiental, si se quiere. En las series, en cambio, el trabajo auditivo es exigente en la construcción del plano.

Mientras que la telenovela no exige un acercamiento visual tan intenso, su estructura repetitiva permite al espectador completar fácilmente la trama, incluso sin verla constantemente. Si se pierde un episodio, no ocurre nada significativo; la temporalidad es extensa y no intensa.

Por su parte, las series desarrollan narrativas más cercanas al cine: cada episodio exige la inmersión en la secuencia de los planos para lograr la prolongación imaginaria del «fuera de campo» y, al mismo tiempo, proporciona la intensidad dramática necesaria a través del ritmo de la narración.

135. J. Martín Barbero, edit., *Televisión...*, p. 281.

136. O. Rincón, *op. cit.*, p. 193.

La intensidad se logra con la manipulación de la secuencia narrativa, y la temporalidad del discurso, a través del montaje. La progresión del drama se desarrolla junto a la progresión emocional que la yuxtaposición de los planos permite, estableciendo así el sentido de la narración.

GREY'S ANATOMY

Para este análisis se partió del principio de que las series construyen su narrativa desde nuevos formatos ligados a las experiencias cinematográficas. Se seleccionó la segunda temporada como marco referencial bajo el supuesto de que cualquier episodio mantiene los elementos de la narrativa audiovisual del amor.

El análisis aplica constantemente los conceptos del cine a la televisión; se asume que cada episodio funciona más a la manera del cine que de cualquier episodio de una telenovela tradicional.

Cada episodio corresponde a una idea generadora de sentido con la cual se interpreta cada biografía, con un adicional: el espectador adquiere el hábito de entender la vida como una continuidad con la suya propia. Efectivamente, los espectadores se identifican con las situaciones o personajes que les son cercanos a su realidad cultural. Un estudio realizado acerca del impacto de la serie en la zona metropolitana de Monterrey nos proporciona alguna información al respecto.

Una vez más se comprueba que cada una de las entrevistadas percibe la realidad de manera subjetiva, de acuerdo a su contexto cultural (Fiske, citado por Lozano, 1996: 167) y cada una llena esa realidad (o realidades) de sentido con sus «repertorios culturales» (Giménez, 2002). Una forma en que las entrevistadas llenan de sentido esa realidad es confirmando su existencia en sus contextos inmediatos. Otra es reconocer los comportamientos correctos e incorrectos de los personajes, de acuerdo a sus perspectivas propias.¹³⁷

Grey's Anatomy es una serie norteamericana que lanzó su primera temporada en marzo de 2005. La idea fue creada por Shonda Rimes y le llevó a

137. Paula Bongiovanni y otros, «Análisis del impacto cultural e ideológico de la serie *Grey's Anatomy*: Estudio de caso en el área metropolitana de Monterrey», en *Global Media Journal*, vol. 4, No. 8, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2007, en *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=68740807>>, p. 49. Consultado el 15 de noviembre de 2009.

ganar un Globo de Oro por la mejor serie dramática en el 2007. La serie, que alcanzó en los EUA un público de 19,5 millones, es un negocio transnacional que pertenece a una de las cuatro cadenas estadounidenses más importantes, la ABC (American Broadcasting Company).¹³⁸

La trama se refiere a las posibilidades de realización del amor romántico en un ambiente de desempeño profesional en una moderna metrópoli norteamericana:

es una comedia con tintes dramáticos que se desarrolla en el reconocido Hospital Seattle Grace y que narra las vidas de cinco jóvenes recién licenciados en medicina que comienzan un exigente periodo de pruebas en el Hospital, mismo que tiene uno de los entrenamientos más duro del país. Con una mezcla de intrigas amorosas entre los personajes y los casos médicos del día a día, transcurre el primer año como médicos residentes de los personajes principales: Meredith Grey (Ellen Pompeo), Cristina Yang (Sandra Oh), Izzie Stevens (Catherine Heigl), George O'Malley (T. R. Knight) y Alex Karev (Justin Chambers).¹³⁹

A diferencia de las telenovelas tradicionales, series como Grey's Anatomy, *Emergency Room* (ER), entre otras, reflejan más trabajo argumental y mayor esfuerzo en producción y edición. Las series norteamericanas son cada vez más sofisticadas en la estructuración de los lenguajes visuales: guiones, música, puesta en escena, alcanzan niveles sorprendentes de realismo a fin de captar la audiencia. Además, son llamativas al escenificar los cambios en las formas de comunicación interpersonal, particularmente en el ámbito de la intimidad.

En los años 90 entraron en juego las televisiones de pago digitales. Estas tienen cada vez mayor éxito en perjuicio de las generalistas. Su negocio es radicalmente diferente. Las televisiones de pago alquilan un canal temático a alguna compañía, la incorporan en una red de 300 o 400 canales y la ofrecen en alquiler a un usuario [...]. Los programas están allí y el usuario puede acceder cuando quiera. Estas televisiones ya no venden audiencias a los anunciantes

138. «Está constituida por varias divisiones: televisión (ABC), radio (ABC Radio), noticieros (ABC News), deportes (ABC Sports) y entretenimientos, entre otras. En la actualidad, junto con la CBS y la NBC forman el conjunto de cadenas generalistas que hasta los años ochenta tuvieron el monopolio de la audiencia televisiva en Estados Unidos». Este monopolio controla algunas de las series más vistas en el planeta como: *Boston Legal*; *Desperate Housewives*; *Grey's Anatomy*; *Lost*; *Ugly Betty*; el *reality show America's Funniest Home Videos*; *American Inventor*; *The Bachelor*; *Extreme Makeover*, etc., Wikinoticias, «La cadena ABC anuncia la emisión de programas en español para la audiencia hispana de EUA», en Wikinoticias, <http://es.wikinews.org/wiki/La_cadena_ABC_anuncia_la_emisi%C3%B3n_de_programas_en_espa%C3%B1ol_para_la_audiencia_hispana_de_EUA>. Consultado el 29 de noviembre de 2009.

139. P. Bongiovanni y otros, *op. cit.*, p. 6.

publicitarios. Alquilan tiempo de programas, servicios y acceso exclusivo a los abonados.¹⁴⁰

En su primera temporada, una de los nuevos residentes del Hospital Seattle, Meredith Grey (la protagonista) inicia una relación sentimental con el renombrado cirujano Derek Shepherd; a la vez que la mejor amiga de Meredith, la residente Cristina Yang, se enamora del cirujano Preston Burke. Todo esto ocurre bajo la inquisitiva vigilancia de la Jefe de Residencia, la doctora Miranda Bailey.

La segunda temporada, que inicia el 25 de setiembre de 2005, comienza con el descubrimiento de Meredith de que la persona con la que se había acostado la noche anterior a su inicio como residente era un cirujano del mismo Hospital. La relación transitará por terrenos movedizos entre la clandestinidad y la definición de sus emociones. Pronto Derek confesará a Meredith de la infidelidad de su esposa, la doctora Addison Forbes, una cirujana neonatal, con su mejor amigo Mark Sloan. El mayor obstáculo en la relación de Meredith y Derek no será su diferente jerarquía profesional sino el apareamiento de Addison en el Hospital de Seattle como cirujana.

La segunda temporada contiene veinte y siete episodios. Para conservar la fidelidad de las audiencias fue importante mantener la expectativa en el siguiente episodio, manteniendo la fórmula narrativa que enlaza la resolución de cada conflicto con el episodio posterior.¹⁴¹

En la serie son importantes las subtramas, que tienen su propia intensidad dramática, lo que aumenta los niveles de complejidad de la trama principal. Entre estas se cuentan: la relación entre Burke y Yang (la mejor amiga de Meredith), y entre Izzie Stevens y Karev (en la primera temporada se presentó como un abierto coqueteo). Esta relación se verá dramáticamente afectada por el ingreso de un carismático paciente, Denny Duquette, de quien finalmente se enamorará Izzie. La temporada justamente concluirá con la muerte del novio de Izzie.

140. L. Vilches, *op. cit.*, p. 41.

141. En el estudio mencionado anteriormente también se afirma que: «Dos de las entrevistadas, Mónica y Adriana, manifestaron que una de sus motivaciones para ver la serie es el enganche que produce la trama en ellas y que les genera el nivel de incertidumbre necesario para querer ver el siguiente capítulo.

Mónica: Es que tiene situaciones que siempre te dejan ¡chin! O sea, pasa el capítulo y te resuelven lo que te habían dejado en incógnita el pasado pero te meten algo para dejarte picada, y decir ¡chin! Ahora la tengo que volver a ver porque (risas) quiero ver qué pasó.

Adriana: Un día llegué a mi casa prendí la tele y empecé a verla y me piqué y, pues, ya ahora la veo casi siempre, aunque la cambien de horario y toda la cosa», en P. Bongiovanni, y otros, *op. cit.*, p. 46.

Sin embargo, en este contexto adquiere relevancia narrativa la «voz en *off*» de Meredith, que sensibiliza el espacio del relato y que tiene una *omnisciencia editorial*¹⁴² y al mismo tiempo es un narrador protagonista en el relato, lo que incrementa su impacto narrativo.

La «voz en *off*» de Meredith en cada episodio construye la idea de un único relato central, el relato de un amor abstracto que debe llegar al final, a su realización plena con la unidad definitiva de cada una de las parejas. Da la impresión de que todas las líneas narrativas confluyeran en una sola propuesta de fabulación¹⁴³ amorosa que se reconstruye constantemente en cada temporada de la serie.

Esta «voz omnisciente» tiene también una función *envolvente* que recubre al receptor de afecto, la voz fluye con la cámara mientras narra las diferentes biografías que se van armando como si fueran un solo cuerpo, una sola anatomía de las relaciones románticas.

La narración serial de *Grey's Anatomy* tiene la característica de señalar el valor del proceso amatorio de la «relación pura», de la disolución de su ambigüedad, pero sin eliminar la esperanza frente a la ausencia de un destino.

La «relación pura» solo es posible como existencia cotidiana, como compromiso hacia el futuro, pero que se halla solo en el presente. La posibilidad del amor se resuelve en el compromiso y la confianza cotidiana, pero esto implica un enorme riesgo en la proyección de la relación. Desde estas ideas, series como *Grey's Anatomy* se constituyen en referentes de caminos posibles en las relaciones, es decir, ejemplifican las posibles experiencias y consecuencias que pueden producirse a partir de determinadas acciones.

Es por esto que la «voz en *off*» es como la voz de la conciencia autorreflexiva, que no se complace con la idea de destino. La voz omnisciente se extingue cuando finaliza el capítulo, pero queda como *hábito reflexivo* que conduce siempre a una misma lección: «El amor se construye en cada episodio, al igual que la vida».

142. La omnisciencia editorial, «se caracteriza por el uso de juicios de valor y de reflexiones generalizantes y sentenciosas sobre la vida, y sobre los usos y costumbres, que pueden tener o no una relación directa y expresa con la historia que cuenta», en J. García Jiménez, *op. cit.*, p. 107.

143. «Leemos una novela o una poesía (o vamos a ver una película) para intentar comprendernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea, para encontrar respuestas a las preguntas, para ver como otros, antes que nosotros, han afrontado determinadas situaciones, y tal vez, atesorar sus experiencias: pues bien, todos estos aspectos tienen mucho que ver con la dimensión fabulista de los medios de comunicación», en F. Boni, *op. cit.*, p. 166.

LA NEGACIÓN DEL AMOR ROMÁNTICO

La serie es un intento por negar el riesgo inherente a las sociedades modernas provocado por las transformaciones incesantes de las tecnologías, los conocimientos, la circulación global de bienes y personas, etcétera.

En los momentos decisivos el individuo reconocerá, probablemente, que se enfrenta a un conjunto de riesgos y posibilidades que ha cambiado. En tales circunstancias se le exige que cuestione hábitos rutinarios de carácter significativo, a veces incluso los más estrechamente integrados a la identidad de su yo (...). En algunas circunstancias, sin embargo, esto resulta imposible: así, por ejemplo, un hombre que se haya separado de su esposa no puede seguir comportándose como lo hacía mientras estaba casado. Muchos momentos decisivos obligan al individuo por su misma naturaleza a cambiar de hábitos y reajustar sus proyectos.¹⁴⁴

En el episodio intitulado «Negar, negar, negar», la insospechada aparición de una atracción entre Karev e Izzie genera a momentos efectos de comicidad, pues es como observar a dos personas totalmente diferentes coquetearse mutuamente. En todo caso, esto alivia la tensión dramática producida por la recuperación física de Yang, luego de la pérdida de su bebé por un embarazo extrauterino, y su posterior hundimiento emocional al finalizar el episodio.

Por su parte, Addison (la ex de Derek), aunque había regresado para recuperar a su exmarido y seguirá interponiéndose entre Meredith y Derek, de todos modos le asegura a este último que, de firmarle el divorcio, ella se irá definitivamente del hospital. Sin embargo, parece que Derek no está absolutamente convencido.

La presión sobre Meredith se agrava por la hospitalización de una famosa cirujana, la doctora Ellis Grey, madre de Meredith, que es internada por el mal de Alzheimer.

El amor puede ser negado racionalmente por la inconveniencia o imposibilidad de su realización; no obstante, la negación es un acicate mayor que, por lo general, incrementa la pasión antes que disminuirla. Una forma de generar un pacto identificadorio con el espectador es desarrollar una narrativa a propósito de lo que es una experiencia universal.

Meredith inicia el episodio explicando: «La clave de la supervivencia cuando eres cirujano interno es la negación. Negamos cuando estamos cansados. Negamos cuando tenemos miedo. Negar cuánto éxito deseamos alcanzar,

144. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 169.

y lo más importante, negar que neguemos. Solo vemos lo que queremos ver y creemos lo que queremos creer, y así funciona». ¹⁴⁵

Mientras la voz se reproduce, la escena comienza con un breve primer plano del letrero que identifica un bar: Emerald City. La cámara se abre a un plano general de un bar, que nos muestra a la doctora Bailey sentada en el fondo, hasta llegar a Izzie, mientras la «voz en *off*» continúa repitiendo: «La clave para sobrevivir como internos de cirugía quirúrgica... es la negación...».

Se suceden dos planos: un plano medio de Izzie que mira fuera de cuadro y, en montaje paralelo, un plano medio que muestra a Karev jugando a los dardos. Siempre conservando los medios planos, las miradas y gestos de Izzie y Alex señalan el deseo que está siendo denegado por los internos. Se escucha la «voz en *off*» decir: «Niegan que están negándolo». Luego, Izzie se dirige a la mesa donde están Meredith y George. El espectador es cómplice, solo él sabe lo que está ocurriendo entre los dos personajes.

Es constante el uso de los planos medios y parecerían permitir la intervención en la conversación de los espectadores. Un plano general es muy lejano, un primer plano nos aleja de las relaciones entre los personajes y no deja ver los gestos y la expresión corporal concentrada en las manos.

De nuevo, otro plano general nos ubica en otra escena, esta vez en el Seattle Grace Hospital. En el interior predominan los planos americanos y los generales, excepto cuando se va a diagnosticar a un paciente. De nuevo medios planos para señalar la relación; allí lo importante es la circulación, el movimiento de los internos.

Los primeros planos solo aparecen en un diálogo entre Addison (la esposa infiel) y Derek. Se trata de un plano contra plano: «Hubo un tiempo en el que creí que eras el amor de mi vida», dice Derek. Addison no contesta, pero su rostro muestra inestabilidad y dolor.

La intención estética es clara: lograr intensidad emocional. La cámara se abre y asciende para mostrarnos desde un plano general en picada a Derek pensativo, mientras sostiene los papeles del divorcio que hace un momento le entregó Addison. El punto de vista es el de Meredith que focaliza la atención del espectador. Meredith había observado todo el diálogo, y el trabajo de cámara y planos muestra simultáneamente la negación del amor que, sin embargo, es visible en su rostro.

En otra escena, Jeremiah Taite, un paciente de 26 años afectado por fibrosis quística es tratado por la doctora Bailey con la asistencia de Meredith. Jeremiah se muestra seductor al público. La enfermedad es grave (este tipo de pacientes tiene un tiempo limitado de vida) pero él corre triatlones para recaudar

145. Presentación de *Grey's Anatomy* al inicio del episodio 4: «Negar, negar, negar».

fondos destinados a enfermos de esa dolencia. Si no lo intervienen rápidamente puede morir, pero la cirugía también puede matarlo: he ahí el dilema médico.

La expectativa inicial es la del final feliz: que Taite se recupere y continúe como paciente de Bailey, con quién ha establecido un lazo afectivo. En otra escena se muestra la operación, la cámara utiliza muchos planos en picada que provocan la ilusión de espiar sobre los hombros. La audiencia mira la intervención, pero a diferencia de los diálogos descritos en la escena desarrollada en el bar, no participa.

Para lograr intensidad se acude al montaje: primeros planos para mostrar las miradas de los internos y planos medios para mostrar la intervención se alternan rápidamente hasta que finalmente muere el paciente.

En otra escena, un primer plano de unas manos que se lavan, la cámara asciende hasta un primer plano, en perfil, de Bailey que se alterna con un primer plano del rostro de Jeremiah, muerto, sobre la camilla. La escena es importante pues la serie claramente intenta provocar un efecto emotivo: los pacientes agradables también pueden morir. Existe aquí un paralelismo entre esta «incertidumbre» acerca de si los personajes pueden o no conservar la vida, la fragilidad de las relaciones de pareja y la aleatoriedad de la vida.

A través de la identificación con los personajes que más se asemejan a sus condiciones y experiencias de vida, la audiencia se prepara emocionalmente para comprender los riesgos inherentes a toda relación.

Cerca del final del episodio, Yang entra a escena con un ataque irrefrenable de llanto. Sentada al borde de la cama en una de las habitaciones del hospital grita: «Haz que pare, haz que pare». «¡Que alguien me sede!». Mientras tanto, la cámara efectúa una toma frontal de medio plano que no permite al espectador acercarse demasiado ni alejarse lo suficiente; es un testigo impotente de la escena.

¿Quién no ha sentido una angustia así, un deseo imparable de llorar? ¿La necesidad de que lo seden para no sentir más dolor?

No hay duda de que los seriales y otras formas de espectáculos ofrecidos por los medios de comunicación son fórmulas de escape (sucedáneos de la auténtica satisfacción inalcanzable en condiciones sociales normales). No obstante, aun es quizá de mayor importancia la misma forma narrativa que presentan y que sugiere modelos para la construcción de la crónica del yo.¹⁴⁶

La incorporación de subtramas aumenta la complejidad narrativa. No solo que generan adhesión a través de la provocación a la audiencia que busca

146. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 252.

saber cómo se va a resolver cada situación, sino que al mismo tiempo, permite seleccionar las más cercanas al contexto cultural de cada espectador

En el mismo estudio señalado anteriormente se expresa que:

Resulta interesante que la identificación que tienen las entrevistadas con los personajes, son femeninos, y además secundarios. Ninguna expresó simpatía por Meredith Grey, quien tiene el rol principal en la serie; por el contrario se identificaron con personajes que (de acuerdo con lo expresado por las entrevistadas) mantenían características similares a las suyas. En consecuencia esta identificación afirma que la identidad consiste en trasladar elementos de la serie que les significan algo a las televidentes.¹⁴⁷

Aunque no se puede afirmar que exista correlación directa entre la identificación con los personajes y la determinación o modificación de la identidad de los espectadores, inmersos en distintas condiciones culturales y de vida, sin embargo, la interpretación y validación de los personajes principales o secundarios, se incorpora positivamente a la crónica del yo como confirmación de la propia identidad, a partir de la adición al repertorio de características similares a las condiciones o incluso a las acciones de vida de cada individuo.

Por lo tanto, aunque no exista una transferencia directa de actitudes o valores que muestran los personajes en la narrativa, a la cotidianidad de las audiencias, la reflexividad a partir los elementos diegéticos que aportan a la identificación sí se cuelan, de alguna manera, a la realidad de cada espectador. No como intromisión sino como ratificación de convicciones o criterios que ya existían previamente.

Es aceptable pensar que la negociación con diferentes realidades presentadas en la narrativa no tiene que implicar una negación absoluta de esa misma ficción como representación de la propia realidad, pues existe un « acuerdo de fondo entre emisor y receptor de cualquier material comunicativo [...] que pone las bases de la interacción comunicativa, motiva a los participantes al mantenimiento de esa interacción y regula su desarrollo proporcionando a los participantes *instrucciones* acerca de los comportamientos que han de adoptar». ¹⁴⁸

En la narrativa no solo importan los personajes en cuanto a sus roles, sino también la narrativa que da forma a los personajes. Se debe tomar en cuenta el papel de múltiples elementos, como la música y su simbiosis con los planos, movimientos y posiciones de la cámara o el montaje que establece la secuencia y el ritmo de cada episodio.

147. P. Bongiovanni, y otros, *op. cit.*, p. 48-49.

148. F. Boni, *op. cit.*, p. 195.

Son estos elementos en conjunto los que provocan la rememoración en el espectador, cuya consecuencia es la añoranza.

La añoranza es el recuerdo doloroso de algo o de *alguien* que se ha perdido, cuando el sujeto rememora el estado de unión con un objeto de valor (y una condición feliz) del pasado, comparándolo con el actual estado de carencia. El «querer ser/estar» (unido al objeto de valor) y el «no poder ser/estar» (porque lo ha perdido) son particularmente dolorosos, también porque hay siempre un recuerdo de «haber sido/estado».¹⁴⁹

La añoranza es una pasión que tiene su función narrativa en la medida que quién la padece añora no haber realizado las acciones que le hubieran permitido obtener el objeto de su amor; la consecuencia puede ser el remordimiento, por la falta de acciones apropiadas o por el fracaso de las acometidas en el pasado y que condujeron a la ausencia.

Las series televisivas que narran el amor, en definitiva, transforman los deseos emocionales intensos en formas narrativas, es decir, construyen el relato desplegando la pasión desde su padecimiento hasta su realización o frustración, «funcionan precisamente sobre esta base narrativo-pasional, en la que el sujeto es impulsado a la acción por un estado de sufrimiento (de *pasión*), causado por haber hecho o no haber hecho algo en el pasado, o de haber perdido a alguien y en el intento de recuperar esta relación».¹⁵⁰

El espectador aparentemente puede no verse afectado, pero al enriquecerse y afirmarse la propia identidad, la realidad es que también lo está haciendo mediante su identificación con las vivencias de los personajes. Las series acompañan largos tramos de la experiencia individual, la forma narrativa «atrapa» a las audiencias, de tal modo que las incluyen en esos mundos imaginarios de los que forman parte durante una hora semanal, varias temporadas, año tras año.

«La mayoría de los aspectos de la actividad social y de las relaciones materiales con la naturaleza están sometidos a revisión continua a la luz de nuevas informaciones o conocimientos. Esta información o conocimiento no es algo accesorio en las instituciones modernas sino constitutivo de ellas».¹⁵¹

Las series de televisión que abordan el ámbito general de la intimidad reflejan las transiciones que están sufriendo las relaciones de pareja en la vida real. Así, las series se constituyen en marcos prospectivos de cómo se pueden llegar a formar las relaciones en una sociedad refleja, según la propuesta de

149. *Ibid.*, p. 194.

150. F. Boni, *op. cit.*, p. 194.

151. A. Giddens, *Modernidad...*, p. 33.

Giddens, una sociedad cambiante en la que la confianza básica está en manos de cada individuo.

Por ejemplo, en el octavo episodio intitulado «Déjalo estar», Derek regresa con Addison, bajo el argumento de que no puede «tirar por la borda» un matrimonio por un error, por grave que sea. Esta decisión implica la ruptura de su apasionado romance con Meredith quién tendrá que sobrellevar la reconciliación tanto en términos emocionales como profesionales. Por otro lado, en lo que parece señalar la fragilidad de la vida condicionada por el azar, George camino al trabajo se libra «milagrosamente», por unas décimas de segundo, de ser aplastado por un hombre que cae de un edificio.

La presentación de Meredith inicia:

A la avanzada edad de los 13 tenía muy claro que el amor, como la vida, es acerca de tomar decisiones. Y el destino no tiene nada que ver. Todo el mundo piensa que es tan romántico. Romeo y Julieta. Amor verdadero. ¡Qué triste! Si Julieta fue lo bastante estúpida para enamorarse del enemigo, beber una botella de vino e irse a dormir al mausoleo... bien merecido lo tenía.¹⁵²

Mientras la voz parece surgir de la pantalla, en esta se observa a George, el mejor amigo de Grey, esperar a alguien. Un excremento de paloma cae sobre la dona que tiene en su mano; la tira al piso y se acerca con la intención de recogerla cuando una persona cae desde un quinto piso sobre la acera. ¿Qué tiene que ver con el amor? En la aleatoriedad que lo marca.

La vida funciona así: una serie de líneas que se conectan y que pueden conducir a algún sitio a ninguno o conectarse con varios sitios. El amor, como la vida y la muerte son inesperadas, su negación no permite librarnos de sus efectos.

El resto del episodio se despliega entre la cita del cirujano afroamericano Burke y Yang, personajes que quizá en una telenovela tradicional no serían aceptados como pareja por audiencias más conservadoras. Al mismo tiempo, los residentes Karev e Izzie inician un apasionado romance.

En conjunto, el episodio señala la inevitabilidad de las pasiones asociadas al amor y al mismo tiempo la búsqueda de una forma racional para tomar las decisiones, sin embargo:

Y lo que resulta aún más fascinante, esta trama de emociones y motivaciones está ordenada jerárquicamente en el cerebro. El miedo puede vencer a la alegría, por ejemplo. Los celos pueden ahogar la ternura. Las yuxtaposiciones son múl-

152. Presentación en «voz en off» de Meredith al inicio del octavo episodio de la segunda temporada: *Let it be (Déjalo estar)*.

tiples, Pero en esta jerarquía de emociones básicas y complejas, de sentimientos de fondo e impulsos poderosos, el amor romántico ocupa un lugar especial cercano al cénit, a la cumbre, a lo más alto. El amor romántico puede dominar el impulso de comer y dormir. Puede contener el miedo, el enfado o el asco. Puede interponerse al sentido del deber hacia la familia o los amigos. Puede incluso triunfar sobre la voluntad de vivir.¹⁵³

Para las audiencias será visible lo trágico de la lucha por evadir el amor romántico que solo conducirá a mayores dolores, que las reflexiones colisionarán infatigablemente con la aceptación a la negativa de la persona amada.

Es asombroso, y al mismo tiempo comprensible, que los guiones de cada episodio reflejen estos comportamientos cerebrales que, si bien pueden sublimarse a través de la cultura, no dejan de ser universales.

La música produce un efecto adicional a nivel emocional posibilita la inmersión del espectador en la narrativa y provoca su identificación a través de las emociones. La retórica del gesto estimula el impulso romántico que todos llevamos inscrito en el cerebro y que permanece, no importa cuánto intentemos evadirlo.

El amor es incierto y las personas enamoradas se transforman de un momento a otro. El encuentro en los pasillos de Meredith, Derek y Addison muestra como rápidamente los personajes pasan del enojo a la alegría o a la tristeza y es que el impulso romántico se entrelaza con variedad de emociones, siempre en dependencia con que el sistema de motivación resulte efectivo o frustrado.

El amor romántico parece estar asociado con la dopamina. Y dado que la pasión emana del núcleo caudado,¹⁵⁴ la motivación y las conductas orientadas a un objetivo resultan implicadas.

En efecto, estos resultados me llevaron a una consideración aún más amplia: llegué a la conclusión de que el amor romántico es un sistema de motivación fundamental del cerebro, en resumen, un impulso básico del emparejamiento humano.¹⁵⁵

Cada pareja a su manera, –Yang y Burke, Karev e Izzie– inicia el proceso adictivo del amor romántico. De nuevo la música se torna alegre, coqueta e insinúa el nacimiento de la atracción romántica.

153. H. Fisher, *op. cit.*, p. 118.

154. El núcleo caudado es importante para dirigir la atención hacia la obtención de una recompensa, en el contexto del amor romántico la motivación es la pareja, es decir, el premio es la realización del amor.

155. H. Fisher, *op. cit.*, p. 93.

Derek y Addison intentan reconstruir su matrimonio sostenidos en la importancia del contrato religioso. Al mismo tiempo se presentan relaciones de amor y dolor, entre algunos pacientes, que se enlazan desde su condición clínica con el juego de interacciones de las parejas y los amigos.

Al finalizar el episodio, Meredith continúa en «voz en *off*»:

A lo mejor Romeo y Julieta estaban destinados a estar juntos, pero solo por un momento. Y luego pasó su tiempo. Si ellos hubieran sabido esto de antemano a lo mejor todo estuviera bien. La señora Zinder¹⁵⁶ dijo que sería afortunada si nunca tenía esa clase de pasión por alguien, y que si lo hacía, estaríamos juntos por siempre.

Incluso hoy creo eso, para la mayor parte el amor es acerca de decisiones, es acerca de poner abajo el veneno y la daga y hacer tú propio final feliz, la mayoría de las veces.

Y algunas veces, a pesar de todas las mejores decisiones y todas tus buenas intenciones el destino gana de todos modos.¹⁵⁷

Curiosa mixtura, por un lado, la autorreferencialidad propia del amor puro y la reflexividad que intenta dirigir el impulso romántico. Desgraciadamente, el amor no siempre se realiza, la pasión romántica se ve amenazada por el «destino», que probablemente sea otra forma de llamar a las dificultades del sistema de comunicación amoroso.

También existe otra amenaza, aún más determinante: el amor romántico siempre está en competencia, como en casi todas las especies, con otros machos y otras hembras quienes pueden querer lo mismo que nosotros.

LA FUNCIÓN DE LA MÚSICA EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL

En *Grey's Anatomy*, cada episodio tiene sus melodías propias, lo que ha llevado que varios grupos logren fama luego de su apareamiento, lo que muestra que la música no es un añadido en las series. Parecería que en las telenovelas, por ejemplo, las personas no se ligan tanto con la música.

Uno de los episodios de la segunda temporada que se intitula «*Yesterday*». El título corresponde a una canción de los Beatles, y es particularmente útil para entender cómo se muestra la relación entre la narrativa y la música

156. Al comienzo del capítulo se explica que la señora Zinder es la profesora de octavo grado de Meredith, cuando ella fue elegida para representar Julieta en una obra de teatro.

157. Cierre de la narración del episodio, voz de Meredith Grey, octavo episodio.

puesto que inicia con una escena en la que Yang baila escuchando música a través de unos audífonos, en el departamento de Burke. El papel envolvente que genera la música se muestra desde el principio, parece como si el espectador estuviera puesto los audífonos y el mismo bailando.

Durante el resto del episodio la música se sincronizará con las imágenes favoreciendo la percepción simultánea de la imagen y los sonidos, además de generar ambiente emocional y modular el espacio fílmico al concatenar la organización de los planos.

«Yesterday»

En este episodio hace su aparición Mark Sloan, el mejor amigo de Derek y ex amante de Addison, lo que agrava la ya difícil relación entre Derek y Meredith. Simultáneamente el atractivo doctor alterará las cosas en el hospital pues atraerá a algunos miembros femeninos del personal.

Izzie y Karev continúan con su relación de pareja; lo mismo ocurre con Burke y Yang, mientras George continúa con su intento de captar la atención romántica de Meredith.

«Voz en *off*» inicio: Después de una cuidadosa consideración y muchas noches de insomnio aquí está lo que he decidido. No hay cosas de adultos. Progresamos. Nos marchamos. Nos alejamos de nuestros familiares y hacemos nuestra propia vida. Pero las inseguridades básicas, los miedos básicos y todas esas viejas heridas crecen con nosotros. [...] Nos hacemos más grandes, nos hacemos más altos, nos hacemos más viejos... Pero la mayoría del tiempo seguimos siendo una pandilla de niños corriendo por todo el patio, intentando desesperadamente integrarse.

Final: He oído que es posible crecer, solo que nunca hemos conocido a nadie que lo haga. Sin padres a los que desafiar, rompemos las reglas que creamos para nosotros mismos. Tenemos pataletas cuando las cosas no van como queremos. Susurramos secretos con nuestros mejores amigos en la oscuridad. Buscamos consuelo donde podamos encontrarlo. Y deseamos en contra de toda lógica, en contra de toda experiencia. Como niños, nunca dejaremos de desear.¹⁵⁸

El comentario final de Meredith se ajusta precisamente a las condiciones de la relación pura que se sostiene en la confianza generada a partir de la misma relación: «Sin padres a los que desafiar, rompemos las reglas que creamos para nosotros mismos». Fuera del acopio o la presión de las formas tradicionales en la que el entorno familiar y social imponía condiciones al interior

158. Anatomía de Grey, <www.anatomiadegrey-spain.com>, en <<http://www.anatomiadegrey-spain.com/serie/episodios/2x18.php>>. Consultado el 6 de enero de 2009.

de la relación, aquí es más importante un proyecto de futuro¹⁵⁹ de la pareja que la pareja misma.

En estas circunstancias, el amor romántico, característico del melodrama, se deshace; aunque se busca una realización futura, el matrimonio no es el fin sino quizá solo un medio. En el hospital, las relaciones (esencialmente heterosexuales) se establecen entre individuos autónomos, competentes y agresivamente competitivos incluso en el marco de la intimidad.

Otra «lección» es que la responsabilidad con la profesión es tan importante como el amor, en una relación pura las promesas de amor no son realizables por el destino sino en el juego del presente. Hasta aquí hemos enfatizado el contenido del episodio, pero como hemos visto, el discurso se sostiene no solo por la idea, también por las formas estéticas del texto.

En términos generales, en la narrativa audiovisual la forma construye el relato a través de las imágenes en movimiento y los sonidos. Los sonidos están formados por voces, ruidos y música. Mientras las voces provienen de los personajes y los ruidos de las cosas y los ambientes, cabe preguntarse de donde proviene la música.

Cuándo la música proviene de la imagen y no meramente la acompaña se produce un efecto de *síncresis*. La *síncresis* es evidente al inicio del episodio «*Yesterday*», cuando vemos en la escena un primer plano en picada de unos pies calzados, de espaldas al personaje.

Con un *travelling*, la cámara asciende por el cuerpo girando levemente alrededor hasta quedar, en un plano medio corto de Yang, bailando en el departamento de Burke. El efecto sincrético construye una unidad de sentido que nos introduce en el cuerpo mismo de Yang.

La música del episodio¹⁶⁰ proviene del iPod y de los movimientos de Yang, que se perciben como generadores de *síncresis* que por su naturalidad facilita al espectador la entrada voyerista a la habitación.

La música experimental hip-hop de «Diplo», el ritmo de electrónico combinado con la singularidad de la voz, provoca un efecto de *valor añadido*, entendido este como la «aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el es-

159. «Proyecto reflexivo: una interrogación más o menos continua de pasado, presente y futuro. Es un proyecto llevado adelante en medio de una profusión de recursos reflexivos: terapia y manuales de auto-ayuda de todos tipos, programas de televisión y artículos de revista», en A., Giddens, *La transformación...*, 2000.

160. La música de pantalla es «claramente oída como emanante de una fuente presente o sugerida por la acción», en M. Chion, *La música...*, p. 193.

pectador (el audio-espectador, de hecho) sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente».¹⁶¹

De esta manera logramos el ambiente festivo que produce la irrupción de Yang en la vida pausada y tranquila de Burke. Al mismo tiempo, aporta con información acerca del carácter de Yang: activo, pero desentendido, sin profundidad emocional, más bien ácido y telúrico.

En otra escena, Mark, Derek y Webber discuten sobre Jake, un paciente con leonitis –una llamativa enfermedad que, por deformación de la cara, produce rasgos parecidos a los de un león–. La escena comienza con Derek y Yang entrando al cuadro en plano entero.

Un *travelling* los sigue por el pasadizo del hospital hasta la habitación que se muestra, en plano general, a espaldas de Derek. Rápidamente asistimos a un juego dinámico de planos que se ensamblan pasando del plano medio a los primeros planos de Mark, Jake y Derek. Los planos proporcionan intensidad a la música que ingresa visualmente a la discusión, con el diálogo de Jake. Una melodía se intercala con los planos, guitarra y percusión, producen un «patrón rítmico cronométrico, en relación con el cual podemos sentir cómo se desatan los ritmos más fluidos, irracionales, que se producen en la imagen en los comportamientos, los cuerpos, los ruidos, las luces, el montaje».¹⁶²

La música continúa mostrando a los médicos residentes, en medio plano, mientras la discusión de Mark y Derek en la oficina del doctor Weber se muestra en plano general. Al interior de la oficina, la discusión se centra fundamentalmente en planos medios. Se escucha la voz del doctor Weber fuera de campo. La toma capta a Derek en plano medio enfocado, detrás de él Mark luce borroso en profundidad de campo, al dirigirse Weber a Mark, se desenfoca Derek y se aclara la imagen de Mark. La escena termina con el mismo medio plano compuesto de Derek y detrás Mark.

Sin embargo, el plano claramente enfocado de Mark se emborrona, este efecto le resta el valor visual adquirido porque inmediatamente vuelve a resaltar en la pantalla Derek y hasta que la escena termina con un *fade* en negro, en el mismo momento en que se acaba la canción. La escena en realidad no finaliza al desaparecer la imagen; solo se cierra en el espectador cuando la canción pop, concluye unos segundos después de que Mark dice: «Y la ronda dos va para el gilipollas».

En otra escena del mismo episodio se muestra la fragilidad del amor romántico cuando Addison habla con Mark sobre su relación. Addison entra de perfil al cuadro en plano medio. La cámara les sigue en un *travelling* de frente

161. *Ibid.*, p. 209.

162. *Ibid.*, p. 223.

mientras hablan el plano pasa de un plano americano a un plano medio, se va tornando más lenta mientras gira suavemente para en plano contra plano mostrar los rostros de Addison y Mark.

El registro de voz en la melodía y los movimientos de la cámara aligeran el montaje rápido que muestra alternativamente el enojo y deseo de Mark, así como la incomodidad de Addison que se siente acorralada.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta el

Valor parentético de la música [...] designa el paréntesis que la música es susceptible de crear y de abarcar en su propia duración, en la acción del filme, mientras que este se inscribe, el resto del tiempo, en una duración concreta y naturalista, al menos en apariencia. En el interior de esta duración, la música introduce una especie de estilización, por contracción o dilatación del tiempo, que hace un paréntesis en el seno de un conjunto cuya progresión está despiadada y precisamente calculada.¹⁶³

Y el juego de plano contraplano apoya el valor parentético, encerrando a Addison y Mark en una atmósfera dramática, que rompe con la concatenación del resto de escenas, el proceso continúa mientras la cámara se mece alrededor de los personajes, a veces mostrándolos de espaldas antes de descubrir los rostros, mientras la música baila lentamente hasta que el espectador se aleja de las emociones de los personajes, al perder el primer plano frontal, para quedarse en un primer plano de perfil de los dos.

Si en la escena anterior la imagen de Mark quedaba borrosa, en esta escena el plano lo afirma como personaje dominante, pues es la última imagen que el espectador ve antes de cambiar de escena. La música continúa escuchándose mientras, muestra en un plano general a George, Izzie, Meredith, Yang y Karev conversando en la cafetería y deja anclado al espectador en el momento parentético¹⁶⁴ de la escena anterior.

La música continúa enfatizando que hay emociones similares y conflictos potenciales en los tres tipos de amor representados en la serie. Por un lado, el amor romántico atípico que combina elementos del amor romántico en su sentido más clásico (la idea de que existe el hombre o la mujer «de la vida») con la relación pura, característico de la relación entre Meredith y Derek. Tien-

163. M. Chion, *La música...*, p. 216.

164. El efecto parentético tiene que ver con la «animación temporal de la imagen: la percepción del tiempo de la imagen se hace por el sonido más o menos fina, detallada, inmediata, concreta o, por el contrario, vaga, flotante y amplia», en Michel Chion, *La audiovisión, Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 24; esta alteración de la temporalidad, provoca la sensación de que la escena fluye en otro ritmo y espacio diferente formando un paréntesis en la percepción de los planos. (Negritas en el original).

den definitivamente hacia el apego¹⁶⁵ y en ese sentido gravita sobre las subtramas como modelo a seguir.

El segundo tipo, el «amor puro», en el sentido señalado por Giddens, se resuelve únicamente en la relación y por lo tanto su éxito o fracaso depende más del compromiso, la confianza y la comunicación. Esta relación es típica de Yang y Burke.

Finalmente el «amor ambiguo», que oscila entre el deseo y el afecto, en permanente estado de añoranza de sí mismo, de lo que quisiera o podría ser sino hubiera miedo. El temor al compromiso se muestra con claridad en la relación de Karev e Izzie.

También existe otra categoría relacional que no es propiamente de amor sino de su ausencia o imposibilidad, como es el caso del amor no correspondido de George por Meredith o de Sloan por Addison.

La siguiente escena tiene un componente cómico con el ingreso de una paciente, Pamela, que padece de una inusual patología: tiene multiorgasmos espontáneos. Derek y Meredith conversan en plano contra plano. No se escucha música de fondo, solo sonidos ambientales propios del ajeteo del hospital. ¿Por qué? Se podría esperar música en el momento en que Derek enfrascado en el primer plano cuenta sus recuerdos, es un momento emocional que podría ser resaltado. Probablemente porque Derek está respondiendo al interrogatorio de Meredith acerca de su fracaso matrimonial.

El rostro de Derek muestra remordimiento y la mirada de Meredith en primer plano corresponde a la sanción por las acciones de Derek, que la cámara descubre como una mutua añoranza; por supuesto, el resto de episodios continuará este principio narrativo que va de la carencia a la búsqueda del restablecimiento de la situación afectiva anterior.

Cuando Mark entra a la habitación, se mantiene el plano americano fundamentalmente, hasta que salen de cuadro Derek y Meredith mientras la canción inicia con el fin de integrarnos en la siguiente escena sin perder la continuidad de los planos.

¿Por qué hay música en una escena en la que no se juegan emociones profundas ni relaciones amorosas? Es importante establecer un nexo entre el

165. «El amor cambia con el paso del tiempo. Se hace más profundo, más calmado. Las parejas ya no pasan todo el día hablando, ni bailan hasta el amanecer. La pasión desaforada, el éxtasis, el anhelo, el pensamiento obsesivo, la energía intensificada: todo se disuelve. Pero si uno tiene suerte, esa magia se transforma a sí misma en nuevos sentimientos de seguridad, comodidad, calma y unión con la pareja. La psicóloga Elaine Hatfield llama a este sentimiento el *amor compañero*, una sensación de feliz unión con una persona cuya vida está estrechamente entrelazada con la tuya. Yo llamo a esta compleja amalgama *apego*», en H. Fisher, *op. cit.*, p. 107.

espectador y los pacientes; es importante discurrir las emociones por otros senderos, integrar las relaciones románticas en la vida de «afuera» cuyo reflejo son los pacientes. Por ello aparecen primeros planos frontales de Izzie y Pamela.

A pesar de la transición abrupta de escena, no lo llegamos a sentir. Es otra cualidad de la música: el mantenimiento del estado emocional diluye el cambio de plano, nos impide leer las imágenes con un código meramente visual.

«Para vincular el espacio-tiempo cinematográfico, evitar la dispersión creada por las numerosas elipsis de tiempo o los numerosos cambios de decorado, que constituyen dos posibilidades nuevas del cine con relación al tiempo y el espacio».¹⁶⁶

Para seguir el acuerdo discursivo entre la imagen y la canción, la cámara se mueve sensualmente con un tenue *travelling* que nos muestra en planos medios continuos la operación del cirujano Burke al señor Eaton. Hasta que se inicia el diálogo de Burke con Meredith, su asistente, la música, mantiene continuos los cambios de plano contra plano, necesarios para captar la mirada de los cirujanos. Puesto que la mascarilla oculta parcialmente el rostro, es importante enfocar la mirada que refleja la emocionalidad del diálogo. Una transición muy rápida enlaza la respuesta de Meredith a Burke, fuera de campo por un instante, con el siguiente plano de Derek operando a Jake, confundiendo por un momento al espectador que esperaba la respuesta de Burke.

Con un paneo, la cámara nos muestra un primer plano de Jake, que se alterna con planos generales del área de cirugía y del área de observación para residentes y a continuación, planos medios de los espectadores siempre con paneos y *zooms* que nos introducen en la dinámica operatoria y el ajetreo por la muerte de Jake.

La escena termina con un primer plano de Yang, mirando en picada a la cámara, lo que establece un punto de sincronización, es decir, «en una cadena audiovisual, un momento relevante de encuentro sincrónico entre un instante sonoro y un instante visual»¹⁶⁷ que en este caso puntúa la expresión de Yang, concentrada en su mirada, provocando una sensación intensa de duelo por la muerte de Jake.

La armonía triste y suave fluye unificando las tres escenas diferentes que se organizan a través del montaje paralelo como si se tratara de un solo plano continuo, a pesar de que el espectador ve planos diferentes, no siente la discontinuidad del espacio fílmico. De esta manera, la canción incluye dentro de un solo marco emocional las escenas, provocando la sensación de que hay un sentido a

166. M. Chion, *La música...*, p. 199.

167. M. Chion, *La audiovisión...*, p. 61.

todos los hechos de la vida. Sentido que es coherente con la lectura a la que conduce, en cada episodio, la narración en «voz en *off*» de Meredith.

El episodio termina en el quirófano con la imagen del cadáver de Jake. Aquí la música viene como cierre y es importante su efecto de temporalización. Se llama temporalización «al efecto mediante el cual una cadena sonora, que por definición está casi obligatoriamente inscrita en el tiempo, otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente».¹⁶⁸

En esta escena un *travelling* asciende en contrapicada mostrándonos las «huellas» de la muerte: el basurero con gasas ensangrentadas en el piso y luego una cicatriz que cruza horizontalmente el cráneo de Jake.

Por su inmovilidad, tales objetos no están inscritos en ningún tiempo concreto ni se percibe ninguna acción posterior y provocan, por efecto de la música, la anticipación¹⁶⁹ emocional del espectador, que por valor añadido adquiere la imagen, en este caso la expectativa de los cirujanos actuando con un objeto más (el cadáver) como si esta acción lo redimiera de la muerte.

Aquí la música es «oscura», provocada por la cadencia del sonido modulado con regularidad, lo cual se expresa en las teclas agobiadas del piano. El diálogo de Karev da pie para el cambio de planos. La intención de cambiar el rostro de Jake, evitar que sus padres vean el cadáver es más importante y para eso están bien el plano americano y el medio plano que permiten mirar con cierta dignidad y alejamiento la escena.

Lentamente, las notas musicales se vuelven más dulces, conforme la cámara se mueve, para mostrarnos el quirófano y las acciones de Mark, Karev y Yang. En este momento la música nos introduce en un estadio tenuemente épico, se actúa por principios, más allá del deber. Es importante el claroscuro del plano, que representa que la muerte está presente todavía, hay una sensación de clandestinidad, puesto que no existe el permiso de los padres para la cirugía de reconstrucción de Jake.

La música no finaliza. Como en el resto de escenas, sorprende al espectador, con la representación de la muerte como algo que debía ser y no fue; la tonada triste y pausada conduce al espectador por la angustiada dignidad de los que quedan vivos.

«Una pena que no le hayan arreglado la cara» –dice Karev–. Frase lapidaria que contrasta con el sometimiento que hará la música posteriormente, lo

168. M. Chion, *La música...*, p. 212.

169. «Una música escrita en un estilo tonal y en un cuadro de compases determinado da lugar a una anticipación sobre el aumento en que esta va a terminar o va a hacer una pausa, y dicha anticipación se incorpora a nuestra percepción de la imagen [...] no solo por las pulsaciones rítmicas, sino también por el fenómeno de expectativa de la cadencia (generalmente inconsciente, reflejo)», *ibid.* p. 212-213.

que demuestra que incluso un diálogo a contrafuga de la imagen, puede adquirir otro sentido a partir de la música.

Los gestos, los encuadres, movimientos y posiciones de la cámara danzan siempre mostrándonos, especialmente con los diálogos, los criterios a partir de los cuáles reconocemos las competencias que deben aprender para el amor. En todo caso el deseo romántico, la frustración o el éxito.

En la narrativa amorosa, cuando los actores miran, nos hacen mirar; y cuando realizan alguna acción, nos hacen actuar. Por ejemplo, en un episodio de la tercera temporada Mark Sloan le dice a Derek que vino a Seattle a recuperar al amigo que perdió; antes la cámara había jugado con los medios y primeros planos sin mostrar nunca sus rostros frontalmente, hasta cuando Mark confronta a Derek y nos encontramos en el plano contra plano, mirando sus rostros e impulsados a hacer las paces, con esa sensación de incomodidad heterosexual ante una declaración de amor fraterno.

«El personaje es descrito, por tanto, desde dentro, desde su misma intimidad compartida. Con él y como él es como percibe el lector tanto los acontecimientos narrados, como el resto de los personajes».¹⁷⁰

Por ejemplo, un personaje de extraordinaria riqueza narrativa como el doctor Karev, provoca en las primeras temporadas percepciones ambiguas en el espectador. Es cínico, pero frontal; irónico pero honesto, cruel, pero tierno; siempre entre el amor y el deseo primario.

¿El espectador puede elegir libremente la identificación con un personaje? Difícilmente, porque la identificación se construye a través de la diégesis,¹⁷¹ es decir que es la historia la que delimita a los personajes y no al contrario. Si Karev, por efectos de un giro argumental, se transforma y pasa de cínico a solidario, el espectador lo aceptará de esa manera.

Otro ejemplo, si la diégesis conduce a George a convertirse en un ser desagradable, oscuro y vengativo el espectador sentirá rechazo. La identificación va a cambiar conforme la diégesis establece una ruta, por lo general tendremos a identificarnos con los personajes que la narrativa establece.

La perspectiva narrativa da razón de la percepción del mundo narrado (Stanzel) por parte de un sujeto: el narrador o el actor. El mero registro de la cámara y el supuesto tipo narrativo neutro que origina, no logra romper la fuerza compacta de esta dicotomía narrador o actor. La posición de la cámara apela en última instancia a una decisión subjetiva enmascarada sí, pero real.¹⁷²

170. J. García Jiménez, *op. cit.*, p. 356.

171. La diégesis alude a la relación entre hechos e historia, es decir corresponde en términos generales a la manera en que se presenta la fabulación.

172. J. García Jiménez, *op. cit.*, p. 355.

LOS DIÁLOGOS

Los diálogos implican la palabra y el cuerpo; se habla con el gesto y el movimiento, lo que la cámara registra desde posiciones, ángulos y traslaciones mientras, el montaje reconstruye los fragmentos del discurso: voces, música y gestos de manera tal que el espectador no obtenga tregua.

El diálogo se convierte de hecho en discurso desvelador de la identidad que el autor ha conferido intencionalmente a los personajes (a la espera de la contribución y complicidad constructivas del oyente o espectador) como segmentos textuales que son. El diálogo no solo los significa, también los construye, los caracteriza, los expresa, los informa y los comunica.¹⁷³

Y lo mismo ocurre con el espectador que se sumerge como parte de la diégesis, expresa sus propios sentimientos grita, dialoga, gesticula con la pantalla identificándose con todos los personajes, como personajes íntegros, o con algunos de ellos, a través de fragmentos de sus diálogos y de las miradas.

Una característica importante de la narrativa amorosa, el diálogo de las miradas que reflejan los sentimientos del rostro: amor, odio, venganza, indignación representados a través de los primeros planos y entre plano y contraplano fundida en la mirada la música.

Existe una tensión dramática entre el silencio que rellena la música cuando la palabra se convierte en gesto y al contrario cuando la música habla con la voz del rostro y comunica emociones que el lector en su creativa complicidad se apropia.

El lector siente, observa, mientras los personajes dialogan: la espera, la angustia que conmueve y deja en vilo la reacción esperada o inesperada, al mismo tiempo la música asida a la imagen punza como decía Barthes¹⁷⁴ los recuerdos cargados de experiencias emocionales y deseos de cada espectador.

El diálogo visual amoroso es una conversación diegética que incorpora la música. La melodía elegida puede volver tersa la conversación e inmediatamente la torna dúctil para incorporarle emociones a un diálogo, se ve y se escucha, pero fundamentalmente, se siente. El diálogo sale del cuadro para conversar con las emociones del espectador.

173. *Ibid.*, p. 219.

174. El «*punctum*, que es el elemento del producto visual que punza al espectador, funcionando como un detonante que lo extrae de la corporeidad de la imagen y lo conecta con sus propias experiencias y sensaciones como individuo. Al hacer saltar al receptor del significante al significado, del discurso denotativo al connotativo, de la parte consciente a la inconsciente, el *punctum* consigue que el espectador aporte significados a la imagen, que se proyecte en ella y le aporte algo», en M. Acaso, *op. cit.*, p. 43-44.

La focalización, el punto de vista y la voz narrativa remiten a un modo concreto y estratégico de configuración del espacio narrativo. [...] El punto de vista designa la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y la de los personajes entre sí. De este modo se origina una combinación de perspectivas que implican, desde un punto de vista perceptivo, posición, ángulo de apertura y profundidad de campo. La música en el cine focaliza, basculando siempre entre esos dos universos (el del narrador y el de los personajes).¹⁷⁵

La gramática visual se construye sobre un universo integrador en el que la narrativa combina constantemente elementos conocidos construyendo nuevas situaciones: los personajes, sus diálogos y sus gestos escapan a percepciones esquemáticas.

Un ejemplo de personaje paradójico que se resiste a ser clasificado es Karev: siempre en el juego entre el ser y el parecer; es convergente, a veces, cuando acepta el consenso, aunque mayoritariamente es divergente buscando alejarse/acercarse a los otros personajes.

En el tercer episodio de la segunda temporada *Izzie*, aunque lo niega, empieza a sentir afecto por Karev. Entonces la cámara inicia su trabajo: *travelling* constante atrapando en el cuadro a Karev en su interior; insistencia en planos generales que revela su complicada personalidad para dejarnos ver un poco más la actitud corporal; por si fuera poco se asegura de que el espectador note los cambios al focalizar las miradas de incertidumbre y asombro de Meredith, Yang y George.

Finalmente la música impone la atmósfera emocional de la escena y dirige la atención hacia la identificación o rechazo de los personajes, puesto que la música

expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás).¹⁷⁶

La música es un ingrediente primordial de la narrativa amorosa. Se cuenta el amor sintiendo el amor, y las emociones solo pueden surgir a partir de la identificación con los personajes y sus circunstancias, a partir de la biografía del espectador y su experiencia cultural. Finalmente se trata de una historia contada de manera que la mirada también permita hacer sentir mediante el juego de los planos y el montaje. Cuando a Shonda Rimes, la autora de la

175. J. García Jiménez, *op. cit.*, p. 269.

176. M. Chion, *La audiovisión...*, p. 19.

serie, se le preguntó acerca de: «¿Cómo eliges los títulos de las canciones para los episodios?».

Cada escritor/a elige su favorito. Cada escritor tiene su propia sensibilidad, y parte de escribir un episodio, es elegir una canción que encaje tanto en el show como en la personalidad del escritor de dicho episodio.¹⁷⁷

Cuando se tiene que sentir o pensar algo no experimentado u olvidado, se toman prestadas las experiencias audiovisuales para llenar los huecos que el canon cerebral no puede hacerlo.¹⁷⁸

En todo caso, las audiencias de series como *Grey's Anatomy* responden a niveles de mayor reflexividad, puesto que tanto la introducción y cierre de cada episodio que hace Meredith, como el esfuerzo de los personajes por comprenderse a sí mismos y evaluar las relaciones solo pueden ser aceptados por espectadores interesados y al mismo tiempo con capacidad de hacerlo. Es decir, en la forma narrativa de la serie, en el autor implícito podemos hallar un tipo particular de espectador implícito, un espectador con «pensamiento emocional».

EL PENSAMIENTO EMOCIONAL

El sistema límbico del cerebro es un sistema formado por varias estructuras cerebrales y constituye una de las partes más antiguas evolutivamente. Entre sus muchas funciones, se lo relaciona con la vida afectiva y especialmente con los sentimientos primarios básicos como la ira, el miedo o el placer.

Sin embargo, su respuesta ante los estímulos no requiere de la mediación de las organizaciones cerebrales superiores. En otras palabras sentimos primero y pensamos después.

Retardar el impulso inmediato y permitir que el neocórtex, responsable de las actividades cognitivas más recientes, permite que la vida emocional sea posible a un nivel distinto, pues gracias a las actividades de los lóbulos prefrontales y frontales se pueden moderar las reacciones primordiales del cerebro límbico coordinando la complejidad de nuestra vida afectiva más allá de los impulsos y los instintos.

En este sentido, la inteligencia emocional

significa conocer las emociones propias y ajenas, su magnitud y sus causas. Poseer habilidades emocionales significa saber manejar las emociones a partir

177. Entrevista a Shonda Rimes, en *UniversoTv*, <http://foros.universotv.com/viewtopic.php?f=85&t=6377>. Consultado el 17 de mayo de 2009.

178. Rita Carter, *El nuevo mapa del cerebro*, Barcelona, Kairós, 2008.

del conocimiento de las mismas. A partir de la educación emocional, aprenderá cómo expresar sus sentimientos, dónde y cuándo hacerlo y cómo expresar a los demás. También aprenderá a hacerse responsable de los efectos de sus sentimientos.¹⁷⁹

En las prácticas cotidianas existen muchos matices que pasan del pensamiento-emoción-pensamiento al de emoción-pensamiento-emoción, que circulan vertiginosamente provocando transformaciones en las competencias de recepción-interpretación-emoción.

Al analizar En el contexto al capítulo 19 de la segunda temporada, intitulado «¿Qué he hecho yo para merecer esto?», se puede entender lo anterior:

Meredith y George están muy tensos por lo ocurrido la noche anterior e intentan evitarse en el hospital. Todos perciben que algo ha pasado, pero ninguno intuye lo que realmente ocurrió.

También Derek y Addison viven momentos tensos, tras la llegada de Mark. Pero la situación se vuelve más incómoda para Addison ya que se sumará una urticaria bastante embarazosa. En esta ocasión Bailey ayudará a la doctora Shepherd a superar ambas problemas.

Por otra parte, Izzie continúa con su relación con Alex hasta que llega al hospital un conocido paciente con problemas de corazón, Denny, por el que Izzie se siente atraída.¹⁸⁰

Meredith se acuesta con George a causa de su fragilidad emocional luego de terminar su relación con Derek; pero la alegría de George se ve truncada por el llanto de Meredith, el amor por Derek no puede eliminarse fácilmente, el deseo sexual es una pulsión diferente al impulso romántico.

Por su parte, Derek no puede rehacer su relación con Addison. Quizá la infidelidad y el matrimonio no sean tan importantes como la necesidad de amor por Meredith. A partir de aquí asistiremos a varios episodios en los que vemos como se van organizando las emociones primero y luego, sublimándolas para lograr la reflexión de las propias emociones, la aceptación de las condiciones y las alternativas posibles.

En otra escena, las imágenes que muestran los cuerpos desnudos de George y Meredith pueden ilustrar el análisis. En el claroscuro de la habitación los rostros divididos por las sombras, como si las emociones estuvieran divididas, el montaje muestra alternativamente medios planos de Meredith la luz suficien-

179. Claude Steiner y Paul Perry, *La educación emocional*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1998, p. 28.

180. *Formulatv*, <<http://www.formulatv.com/series/64/anatomia-de-grey/CAPITULOS/3423>>. Consultado el 16 de octubre de 2009.

te para mostrar su rostro al borde del llanto, mientras, los planos de George lo envuelven parcialmente en la oscuridad, es evidente, él no todavía no ve que su alegría es la tristeza de Meredith.

El contraste con la mañana siguiente es evidente: planos generales, mucha claridad. A pesar de la confusión, las emociones comenzarán a ser comprendidas. En posteriores episodios, serán importantes los constantes diálogos de personajes que tratan de actuar «racionalmente». Para ello será importante reconocer las emociones personales, sus efectos sobre las emociones de los otros y las reacciones mutuas a partir de la interacción de las emociones, lo que es característico del pensamiento emocional.

En las siguientes temporadas, Derek regresará con Meredith pero en diferentes circunstancias. Aunque el amor parece tener un tinte de «es la persona de mi vida», no obstante en la práctica, la relación debe restituir la confianza en la relación misma, el único soporte del amor es la relación misma.

Es un claro ejemplo del amor como «relación pura». Sin embargo, por efectos de la inestabilidad de Meredith, su miedo al compromiso, su excesiva filiación con los amigos, su conflicto materno que deterioraba progresivamente el crecimiento de su yo autónomo y el torpe abandono de su padre, la idea del amor ideal retrocede por la idea de un amor para ser construido.

Meredith pregunta a Yang si cree que existe el amor para siempre. La respuesta choca con los hechos: existe la incertidumbre de Derek y la ambigüedad de Meredith. Habrá que esperar el crecimiento emocional para resolver la relación, el espectador comprenderá que la idea romántica de que el amor supera todas las barreras, se puede estrellar contra la realidad de la complejidad humana.

Grey's Anatomy aprovecha, intuitivamente, las condiciones que provoca el proceso cerebral del amor, enunciados en sus síntomas, y los convierte en afecciones de los personajes, por ejemplo, es característico del amor que los obstáculos que se imponen solo incrementan la intensidad emocional y el deseo de estar con el objeto amado; situación que determinará el retorno de Derek y Meredith después del fallido intento del primero por recuperar su matrimonio con Addison.

Esta base biológica del amor en lo absoluto debe confundirse con un determinismo biológico. En el análisis de la narrativa cuenta fundamentalmente, porque las acciones de los personajes construyen un discurso del amor, que es reconocido por cualquier espectador desde las experiencias universales de cualquier cerebro enamorado. Por supuesto, sobre esta base biológica se levanta la cultura que expresa diferentes formas y sistemas de comunicación del amor.

La televisión y el cine son, entre otros medios, sistemas de producción masivos de representaciones sociales culturales, que moldean las motivaciones

u objetivos de vida individuales que, ya en la adolescencia, forman un repertorio de características y comportamientos que cada persona busca en su pareja.

Al mismo tiempo, cine y televisión muestran las transformaciones que se efectúan en el orden de la intimidad y las emociones, narrando historias que como en el caso de *Grey's Anatomy* desarrollan diégesis, a partir del montaje que organiza el espacio y secuencia de los planos en armonía con la música.

El relato en la serie se caracteriza por la intensidad emocional del discurso amoroso en cada episodio y el concatenamiento de las historias principales y secundarias, con el episodio siguiente y luego con la temporada.

Son largos plazos de fidelidad en los espectadores que se originan con la propuesta discursiva de la serie, que consiste esencialmente en la transformación de los personajes que se cambian, como si «estuvieran viviendo en la vida real» esa ficción, que es reconocida como tal por las audiencias; pero se acepta como verosímil, en el contrato de lectura.

Conclusiones

Desde la modernidad hasta la época actual, el amor romántico revela dos formas predominantes: la primera corresponde al amor pasión, ese amor determinando por la insaciable necesidad del otro, irreverente e inevitable, que es consustancial a todo ser humano. La segunda tiene que ver con una transición: del amor romántico surgido en el siglo XVIII hacia el «amor puro». Este último es el que se refleja mejor en la serie y anuncia la presencia de su propia crisis como hecho trascendental.

Tal crisis tiene que ver con dos aspectos vicarios: el primero de ellos es la dificultad del sistema de comunicación inherente al amor, que ya lo explica Spinoza, con sus propios términos, en el siglo XVII. El segundo tipo de amor corresponde al sistema social en la posmodernidad, en que el amor pasa a formar parte de la libre oferta y demanda, por lo tanto se consume como cualquier mercancía y, por supuesto, su producción implica riesgos, solo que «la empresa amor» está siempre en posibilidad de quiebra, de disolución. Esto alimenta la idea de «amor puro» que señala Giddens en la medida que sobrevivir a la constante amenaza de la inestabilidad del amor solo es posible en la misma relación, y por lo tanto, en la generación de la confianza.

El amor romántico, que también es narrado en *Grey's Anatomy*, es un amor que incorpora los elementos fundamentales del amor romántico clásico, intensamente fundido con el amor pasión, amor universal que está diseñado en el cerebro. La forma de amor romántico que muestra *Grey's Anatomy* desarrolla los nuevos patrones de la intimidad amorosa estructurados a partir de las influencias mediáticas, especialmente en cuanto a la narrativa cinematográfica.

Finalmente, aunque de manera incipiente, la narrativa propia de la serie anuncia los nuevos derroteros del amor, sus riesgos, sus posibilidades de fracaso, pero dejando siempre, como en la narrativa clásica, la esperanza del éxito final. Una ilustración clara de esto es que el matrimonio no desaparece, pero se incorpora como un medio y ya no como el objetivo final. Otro ejemplo es que la serie *Grey's Anatomy* no abunda en un espectáculo visual del cuerpo o del sexo, pues en la economía de su narrativa la unión emocional predomina sobre el deseo.

Los estados o características del amor romántico, comunes a diferentes culturas y edades, aparecen de forma pura o combinada en cada episodio, mediante tres elementos narrativos primordiales: la música, el montaje y la acción de los personajes.

La música aumenta el espesor significativo y modula el espacio visual, los sentimientos, el ritmo de la narración, pero fundamentalmente nos introduce en la piel de los personajes. El montaje construye la sintaxis de los diálogos del amor, que fluyen al ritmo de la historia; se focaliza constantemente en los rostros de los personajes, cuyos gestos se ensamblan con la música; muestra su expresividad corporal para mostrarnos el amor. Si a final de cuentas, el tejido cerebral del amor es el contenido de la serie, la forma es el montaje visual y sonoro.

Los personajes se transforman y construyen una diégesis con constantes giros argumentales que desarrollan la identificación en el espectador. Sin la identificación del espectador con las emociones y la comunicación que se da entre los personajes, no habría el impacto producido por la narrativa amorosa. Los diálogos son importantes en este proceso, no solo por la voz sino por la posición de la cámara, el movimiento y los tipos de plano que se utilizan para mostrar las relaciones.

No obstante, estos tres elementos confluyen en un solo principio organizador que corresponde a la narrativa amorosa: el plano-contraplano musical, eje organizador del narrar amoroso en *Grey's Anatomy*.

El amor se muestra a través del montaje de un primer plano del rostro que se yuxtapone con la mirada del otro, ese otro al que se ama, se odia o se anhela. En este intercambio de gestos, el cuerpo, por lo general en medios planos, solo aparece para resaltar la mirada. La música establece el ritmo visual del relato, su intensidad emocional y marca la posibilidad de identificación sumada a la estructura general del relato.

En cada episodio, la cámara focaliza a los personajes y produce el efecto de hacer «ver» lo que se ama, hacer sentir lo que siente al amar y, en la complicidad más desvergonzada con el espectador, nos recuerda que somos nuestros propios personajes, narrados por la voz y la mirada del afecto. Si el amor deviene en tragedia, si el fracaso persigue a los seres humanos, la serie también recuerda al espectador que el amor romántico es una empresa riesgosa que, sin embargo, todos intentamos acometer alguna vez en la vida.

Otra de las claves para interpretar *Grey's Anatomy* tiene que ver con la «actualización» del carácter universal del amor. La narrativa de la serie cuenta las relaciones amorosas al interior de un hospital norteamericano pero resulta aplicable a diferentes contextos culturales conectados por los mercados globales. Es decir, lo importante no son en sí mismos el hospital o los profesionales médicos, sino la forma de contar sus peripecias amorosas.

Puesto que la televisión por cable responde a audiencias globales, esta busca mayor universalidad que los productos televisivos locales, que responden a factores culturales más particulares. El cine opera a partir de esta función universalizadora que le sigue permitiendo ampliar su audiencia a millones de espectadores en todo el mundo. Su narrativa cuenta, además, con el respaldo de décadas de influencia norteamericana, y así abre el espacio a otras narrativas, que exigen más compromiso por parte del espectador, o a la inversa, que un espectador exige como indispensables para mantener su fidelidad, temporada tras temporada.

Frente al peso de esta fidelidad, la narrativa cinematográfica insiste más en la puesta en escena, el montaje, el plano y la música. La aplicación de los conceptos del cine a la narrativa de *Grey's Anatomy* permitió descubrir la estructura visual de la serie televisiva, que utiliza el montaje visual y sonoro como eje del atrapamiento del espectador.

Las diferencias de las series televisivas con la telenovela son remarcables, especialmente con respecto a los personajes. Es distintivo de la telenovela el monólogo subjetivo que solo el espectador puede escuchar, como el aparte que efectúa el actor en el teatro cuando habla para sí mismo pero dirigiéndose al auditorio, lo que muestra la profunda filiación de la telenovela con este género dramático.

Mientras el espectador escucha el diálogo mental del personaje, este suele mirar a la cámara en un gesto cómplice que rompe con la continuidad de la narrativa e interpela al espectador. Al mismo tiempo, para la audiencia de una serie la reflexión parece temporalmente excesiva, angustiosa e irreal.

En las series, los personajes «están ahí» como si no fueran observados, la organización de los planos y el montaje dirigen la mirada hacia la comprensión de los gestos y los diálogos que exigen atención constante del espectador.

Si la audiencia de la telenovela puede tomarse su tiempo, las series televisivas enganchan a sus fans sin darles descanso, episodio tras episodio a través de conflictos que siempre quedan pendientes para el siguiente episodio, e incluso la temporada que está por venir. Esto es coherente con una narrativa que permite el desarrollo de los personajes en una dinámica que muestra como se transforman emocionalmente.

Mientras los personajes de las telenovelas suelen ser simples y unidimensionales, los de las series televisivas son mucho más complejos; constantemente eludiendo las etiquetas morales y acercándose más a comportamientos «reales». Indagan en cada episodio acerca de si mismos, naufragan o salen avante, en el proceso crecen, se transforman, a veces mueren o se van (por supuesto, salvo los personajes de la trama principal).

Aunque la serie parece tratar sobre la diversidad de las relaciones personales y de amores, en realidad «narra» una sola idea de amor que se diluye en

la diversificación de las historias y experiencias de los personajes. Las individualidades que establecen relaciones, como las que ocurren en la vida, parecen hablarnos de la complejidad del amor.

La serie responde a dos de los ingredientes fundamentales del amor romántico: la pasión y el apego. La primera, adherida a la remembranza que provoca la ausencia temporal o definitiva del ser amado y a su consecuencia, el remordimiento por la traición, el error o la cobardía que alejó al ser amado.

Cada relación muestra la necesidad ontológica por el otro/a, que puede llegar a ser una urgencia obsesiva. En cada episodio, las subtramas resuelven los obstáculos que son indispensables para la pasión. Sin conflictos, no hay pasión, la necesidad se disuelve y la obsesión se torna innecesaria. Tal «necesidad adictiva» por el amor parecería suficiente para generar la atención del espectador, y provocar su identificación con los personajes. Pero no es suficiente, y por ello necesita evidenciar la esperanza en un mundo que parece ser de pura contingencia y aleatoriedad.

La narrativa tiene la secuencialidad del encuentro amoroso. Inicia con el flirteo, continúa con la pasión que enloquece la vida; pero debe resolverse, primero, como relación: el amor requiere construir la intimidad en un marco de confianza y de aprendizaje. La pareja solo puede realizarse en función de la gratificación de la relación misma.

En segundo lugar, el cierre constituye la búsqueda del apego, y por lo tanto, la realización de la esperanza. Lo que en la visión romántica es el «amor por siempre», en *Grey's Anatomy* se ajusta bien a los cambios culturales actuales de mayor reflexividad, que conduce a un intento por aprender a amar.

Por una parte, el apego tiene un componente cerebral diferente a la pasión, puesto que está determinado por la confluencia de intereses y emociones permanentes. Por otra parte, la pregunta de si existe el «amor de la vida» de cada persona es menos importante que resolver los problemas amorosos de la vida. En realidad, el amor no se realiza contra viento y marea, ni aparece por el solo hecho de desear amar y ser amado.

Cuando la idea del amor romántico ligado a la novela y que pasa a constituirse en el melodrama televisivo se deshace, el amor es líquido, frágil, se diluye fácilmente y circula de una pareja a otra con imprevisibilidad, no existe «un amor para siempre». Este es, la mayoría de las veces, imposible, y cuando surge tiene que resolver cientos de variables y luego, seguir bajo amenaza constante de fracaso.

Al mismo tiempo, el amor es un proceso cerebral inevitable que la serie representa efectivamente en el modo de narrar. Los personajes muestran comportamientos que ejemplifican la dicotomía entre los dos hemisferios cerebrales: el izquierdo más racional y el derecho más emocional. De todos modos, el amor romántico demuestra ser más fuerte que la razón, o por lo menos se

reconoce en la actuación de los personajes que mientras el corazón no se exprese libremente, con dificultad deja hablar a la razón, fundamento ontológico de la modernidad.

La elección de localizar la narrativa serial en un hospital tiene mucho sentido: el ejercicio de la medicina es una profesión exigente, que constantemente dificulta los extravíos del amor, pues requiere un nivel de dedicación cognitiva y de igualdad emocional práctica, que se observa en la elevada reflexividad de los diálogos. En este espacio no se asume el amor como una fuerza natural frente a la que nada se puede hacer, sino que este exige comprensión, habilidades de interpretación y destrezas emocionales.

Grey's Anatomy narra el amor considerando la experiencia universal de un espectador que al momento de observar cada episodio vive, añora o tiene remordimientos por alguna relación amorosa. La serie funciona efectivamente narrando el eterno conflicto entre la razón y las emociones, esta lucha que invariablemente se resuelve en la unidad o en el estallido entre el sujeto y el objeto amado, o en la trágica disyunción como pérdida inevitable o ausencia esperanzadora.

La reflexión de Spinoza fue fundamental para entender la comunicación como dimensión del proceso amoroso. Categorías como la composición y la descomposición permiten mostrar otro tipo de comunicación: la del cuerpo y el alma en su propia relación, y la de esta relación con respecto a los encuentros amorosos. Spinoza es importante porque abre el camino para una comprensión emocional de la inteligencia. La composición busca la potencia de actuar y esto implica no descuidar al cuerpo y sus emociones, pero tampoco abandonar la razón.

A medio camino entre la razón y las emociones, Spinoza reclama a los seres humanos el vivir al azar de los encuentros que disminuyen la potencia de actuar. Queda claro que la búsqueda de la felicidad, cualquiera que se considere como lo que hace feliz a una persona, no puede aislarse del contacto amoroso, y así el pacto que se efectúa entre el emisor y el receptor alude a un pacto más general entre el espectador y la experiencia emocional humana de amar.

La idea de que puede existir una persona destinada para cada uno, a pesar de todos los obstáculos y giros argumentales que *Grey's Anatomy* propone, revelaría que el amor es un sistema de comunicación cuya realización parece imposible. Son tantas las variables que intervienen para que una relación amorosa pueda constituirse, que cuando se produce puede provocar la sensación de ser única y milagrosa.

Esto último es todavía más complejo en sociedades posmodernas en las que las relaciones amorosas están en constante asedio y cruzadas por el deseo sexual. Si bien se pueden producir simultáneamente, no son idénticos el amor y la sexualidad. En todo caso, *Grey's Anatomy* representa el auge y declive del

amor con bastante realismo: de existir una persona «especial» para cada individuo, el amor no es una garantía de su realización en la pareja.

El «amor líquido» pierde solidez y deja el destino en manos de la construcción del amor, que está en constante riesgo de desmoronarse por la dificultad en la comunicación y su mantenimiento a largo plazo, por el declive de la pasión o por la presión de mejores ofertas en el mercado del amor.

En conclusión, podemos señalar tres elementos primordiales para comprender la narrativa serial del amor presente en *Grey's Anatomy*. En primer lugar, el papel de la síncrexis entre música e imágenes en movimiento que asegura, a través de la organización de los planos y la utilización de la cámara, la persistencia del espectador por medio de una gramática de las pasiones que tiene sus propias reglas narrativas.

En segundo lugar, la identificación que tiene que ver con el entrelazamiento de la biografía del Yo del espectador con la biografía de los personajes, y por lo tanto con el relato. Por su parte, en el relato la forma de narrar se representa a través de la historia cerebral del amor, es decir, del funcionamiento neurológico del amor que sirve de base para las variaciones culturales.

Finalmente, las narrativas seriales reflejan no solo las dinámicas sociales contemporáneas sino sus particularidades pasionales, que aunque se construyen en la intimidad, se resuelven en la interrelación con los procesos culturales que se desplazan de la ruptura de la tradición hacia la hibridación con las imágenes globales.

En *Grey's Anatomy*, el amor no se representa como un proceso marginal en la intimidad, sino como un proceso cultural que afecta una parte fundamental de la existencia, suficiente razón para comprender la forma en que esta serie representa un sistema de comunicación único en la especie humana.

Bibliografía

- Acaso, María, *El lenguaje visual*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Anatomía de Grey, «www.anatomíadegrey-spain.com», en <<http://www.anatomíadegrey-spain.com/serie/episodios/2x18.php>>. Consultado el 6 de enero de 2009.
- Aumont, Jacques, y otros, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Bauman, Zygmunt, *Amor líquido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benet, Vicente J., *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Bongiovanni, Paula, y otros, «Análisis del impacto cultural e ideológico de la serie Grey's Anatomy: Estudio de caso en el área metropolitana de Monterrey», en *Global Media Journal*, vol. 4, No. 8, Monterrey, *Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey*, 2007, en *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*, <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=68740807>>. Consultado el 15 de noviembre de 2009.
- Boni, Federico, *Teorías de los medios de comunicación*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- Bordwell, D., y K. Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Carter, Rita, *El nuevo mapa del cerebro*, Barcelona, Kairós, 2008.
- Casetti, Francesco, y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Chion, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona; Paidós, 1998.
- , *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997.
- De Rougemont, Denis, *Amor y occidente*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- De Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Barcelona, Orbis, 1984.
- Deleuze, Gilles, *Spinoza, Kant, Nietzsche*, Barcelona, Labor, 1969.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Ferrés, Joan, *Educación en una cultura del espectáculo*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Fisher, Helen, *Por qué amamos*, México DF, Taurus, 2004.
- Formulatv, en <<http://www.formulatv.com/series/64/anatomia-de-grey/CAPÍTULOS/3423>>. Consultado el 16 de octubre de 2009.
- Frith, Simon, «Música e identidad», en Stuart Hall y Paul du Gay, comp., *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, p. 181-213, 1996.
- García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Gardner, Howard, *La nueva ciencia de la mente*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Giddens, Anthony, *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1997.

- *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra, 2000.
- González Requena, Jesús, y Amaya Ortiz de Zárate, *El spot publicitario: las metamorfosis del deseo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Gubert, Román, *El eros electrónico*, Madrid, Taurus, 2000.
- Hagen, Rose-Marie y Rainer, *Los secretos de las obras de arte*, t. I y II, Colonia, Taschen, 1997.
- Hall, Sean, *Esto significa esto, esto significa aquello. Semiótica: guía de los signos y su significado*, Barcelona, Blume, 2007.
- Hall, Stuart, *El trabajo de la representación*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2002.
- Hillman, James, *El pensamiento del corazón*, Madrid, Siruela, 1999.
- Huet, Anne, *El guión*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Hume, David, *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, 1992.
- Hurtado, Diego, *Concepto y diseño*, en *Prototipo*, <http://prototipod.blogspot.com/2006/11/ventana-concepto-y-diseño_16.html>. Consultado el 12 de junio de 2008.
- Instituto de Artes Visuales, *Conceptos de diseño: introducción al diseño*, en *Newsartes-visuales.com*, <<http://www.newsartesvisuales.com/funda/FUNDA1.HTM>>. Consultado el 12 de junio de 2008.
- Jiménez, Marc, *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Books, 1999.
- Jullier, Laurent, *El sonido en el cine*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Le Bretón, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- Ledo, Margarita, *Del Cine Ojo a Dogma 95*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Luhmann, Niklas, *El amor como pasión*, Barcelona, Península, 1985.
- *La codificación de la intimidad*, Barcelona, Península, 1985.
- Manovich, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Bogotá, Gustavo Gili, 2003.
- Martín Barbero, Jesús, edit., *Televisión y melodrama*, Colombia, Tercer Mundo, 1992.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, vol. II, Barcelona, Paidós, 2002.
- Mirxoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Morales, Marta, *Descubierto el origen cerebral del amor*, en *Tendencias sociales*, <http://www.tendencias21.net/index.php?action=article&id_articulo=157302&voir_commentaire=oui>. Consultado el 20 de octubre de 2009.
- Murakami, Haruki, *Al sur de la frontera, al oeste del sol*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Pérez Ruiz, Una, «Entrevista con Anthony Giddens», en *Letras Libres*, en <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=5725>>. Consultado el 13 de noviembre de 2009.
- Pinel, Vincent, *El montaje*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Piscitelli, Alejandro, *La estilística videográfica de 24. La idiosincrasia de una serie sin par*, en *Filosofitis*, <<http://www.filosofitis.com.ar/2007/07/20/la-estilistica-videografica-de-24-la-idiosincrasia-de-una-serie-sin-par>>. Consultado el 24 de mayo de 2008.
- Rincón, Omar, *Narrativas mediáticas*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- Rimes, Shonda, en *UniversoTv.com*, <<http://foros.universotv.com/viewtopic.php?f=85&t=6377>>. Consultado el 17 de mayo de 2009.

- Ruido, María, El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología, 1993, en *Archive.constantvzw.org*, <<http://archive.constantvzw.org/events/vj4/body/body.pdf>>. Consultado el 30 de mayo de 2008.
- Siete, Emmanuel, *El plano*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Souriau, Etienne, *L'Univers Filmique*, París, Flammarion, 1953.
- Steiner, Claude, y Paul Perry, *La educación emocional*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1998.
- Thompson, John B., *Los media y la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Tous Rovirosa, Anna, *Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos*, en *Observatorio de la Producción Audiovisual-Universitat Pompeu Fabra*, <http://www.upf.edu/depeca/opa/informe12_esp.pdf>. Consultado el 12 de febrero de 2009.
- Van Dijk, Teun A., *Ideología y discurso*, Barcelona, Ariel, 2003.
- Varios, *El mundo del cine*, Barcelona, Océano, 1999.
- Vilches, Lorenzo, *La migración digital*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- Wigan, Mark, *Imágenes en secuencia*, Singapur, Gustavo Gili, 2008.
- Wikinoticias, «La cadena ABC anuncia la emisión de programas en español para la audiencia hispana de EUA», en *Wikinoticias*, <http://es.wikinews.org/wiki/La_cadena_ABC_anuncia_la_emisi%C3%B3n_de_programas_en_espa%C3%B1ol_para_la_audiencia_hispana_de_EUA>. Consultado el 29 de noviembre de 2009.

Últimos títulos de la Serie Magíster

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

- 121** Lara Janson, INTERCULTURALIDAD Y GÉNERO EN LA UNIÓN DE ORGANIZACIONES CAMPESINAS E INDÍGENAS DE COTACACHI
- 122** Rafael Garrido, LA REPARACIÓN EN CLAVE DE DIVERSIDAD CULTURAL: un desafío para la Corte Interamericana de Derechos Humanos
- 123** Daniel Achá, EL PRINCIPIO DE SUBSIDIARIEDAD: clave jurídica de la integración
- 124** Gabriela Valdivieso, LA TASA, UN TRIBUTO QUE HA SIDO DENATURALIZADO EN ECUADOR
- 125** Francisco Ortiz, ¿ANTICIPARSE A QUÉ?: la estrategia de seguridad de los Estados Unidos
- 126** Pablo Larreátegui Plaza, ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO: posmodernidad y literatura en dos autores latinoamericanos
- 127** Juan Francisco Terán Sunca, LA TRANSMISIÓN DEL RIESGO EN LA COMPRAVENTA INTERNACIONAL DE MERCADERÍAS
- 128** Gabriela Michelena, FRANCISCO GRANIZO, POETA DE LOS DESCUENTROS
- 129** Denisse Rodríguez, LA BANCA DE DESARROLLO EN AMÉRICA LATINA: ¿es posible su reformulación?
- 130** Andrés Luna Montalvo, ÍDOLOS DEPORTIVOS Y FANS EN INTERNET
- 131** Daniel Gudiño Pérez, LA CONSTRUCCIÓN DE UN TANGRAM POLÍTICO: Ecuador y la lista negra del GAFI
- 132** Melissa Núñez Pacheco, LOS CONCEPTOS JURÍDICOS INDETERMINADOS: LA MERCADERÍA. Controversias y soluciones
- 133** Guillermo Cordero, LA NOVELA POLICIAL EN ECUADOR
- 134** Gustavo Medinaceli, LA APLICACIÓN DIRECTA DE LA CONSTITUCIÓN
- 135** Gonzalo Ordóñez, LA NARRATIVA DEL AMOR Y LA INTIMIDAD EN UNA SERIE DE TELEVISIÓN

Este libro contiene una reflexión acerca de la constitución del amor, en la que se indaga cómo el cerebro procesa este sentimiento y cómo la cultura cuenta esa experiencia a través de narrativas audiovisuales.

El autor estudia el complejo proceso amoroso en la serie de televisión *Grey's Anatomy*, en la que se representa la experiencia de amar atrapando a los espectadores en el vértigo de las emociones y el relato. La identificación del espectador con este tipo de series televisivas, se logra por el uso de recursos cinematográficos que acercan estas narrativas más al cine que al melodrama, en las que la música se fusiona con los planos, provocando una modificación en la percepción a través de la rememoración de la experiencia personal.

El amor está inscrito en la estructura cerebral, al igual que lo está el lenguaje. Nos enamoramos fenomenológicamente, es decir, perceptivamente: a través de la mirada; con ella la experiencia individual y cultural se refleja en el objeto del deseo amoroso.

El estudio concluye que los relatos audiovisuales sobre el amor constituyen en sí mismos un proceso comunicativo, cuyo fin es hacer sentir el amor a los espectadores.



Gonzalo Ordóñez (Quito, 1964) es Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas (2003) por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito (PUCE); Magíster en Comunicación, con mención en Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (2010), por la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito (UASB-E). En esta universidad dicta clases de Educación y tecnologías, Teoría y práctica de la creatividad, Fundamentos de la persona, el talento y la creatividad, y Epistemología de la comunicación, en la UASB-E, y en la Facultad de Arquitectura de la PUCE tiene a cargo la asignatura Pensamiento contemporáneo. Se desempeña como asistente académico del Área de Educación de la UASB-E y es coautor de los libros de la serie de arte para niños: Aventura de colores (2009).

ISBN: 978-9978-84-674-2



9789978846742