

---

# LAS SERIES TELEVISIVAS: UNA TIPOLOGÍA

\*

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Es discreto el objetivo de este trabajo: establecer una tipología de telefilms. Una tipología coherente, rigurosa, pero también una que permita entender mejor las elecciones y las combinaciones que realizan los productores —pues, como se sabe, los directores pintan muy poco en esto— de una nueva serie televisiva a la hora de perfilar su diseño’.

## 1.

Establecer una tipología es, esencialmente, construir una serie de tipos que permitan clasificar de manera coherente una determinada serie de objetos. Ahora bien, para que la tipología establecida llegue a ser algo más que el ejercicio obsesivo, tan caro al investigador, de ordenar los fenómenos del mundo en confortables casilleros, debe conducir a la construcción de modelos teóricos de los diversos tipos clasificatorios. Y un modelo es algo más —y esencialmente otra cosa— que un casillero: es un diseño teórico, abstracto, que rinde cuentas del funcionamiento genérico de una serie de objetos singulares. Podemos decir, por ello, que establecer una tipología es, básicamente, construir una serie de modelos teóricos coherentes, a la vez que homogéneos —por responder a los mismos criterios tipológicos— y diferenciados entre sí —por suponer opciones diferentes de ciertos criterios— que permitan clasificar y entender la lógica interna de funcionamiento de un conjunto determinado de objetos. Por ello, los modelos deberán ser, además de descriptivos —capaces de describir los aspectos más significativos del conjunto de objetos que engloban—, explicativos —rendirán cuentas de la lógica interna que rige el funcionamiento de estos objetos.

### 1.1. (cuestiones de método)

Un par de cuestiones de método. Establecer una tipología de lo que sea exige previamente: definir lo tipologizado —el telefilm, en este caso— (1.1.1.), acotar —en el tiempo y en el espacio— un determinado corpus de objetos que respondan a tal definición (1.1.2.) y escoger una serie de rasgos que habrán de ser considerados pertinentes como criterios tipológicos (1.1.3.).

#### 1.1.1.

*El telefilm:* discurso narrativo de ficción producido para su emisión televisiva. Esta defi-

(\*) Es necesario expresar nuestro agradecimiento a la memoria de Javier Gómez del Moral, sin el cual nuestro corpus de trabajo habría resultado bastante más pobre.

nición es, inevitablemente, algo sucia, pues engloba tres niveles difícilmente suturables: uno semiótico (*discurso narrativo*), otro ontológico (*de ficción*) y un tercero socio-económico (*producido para su emisión televisiva*). Sin embargo, el nivel ontológico puede ser reconvertido en términos semióticos —es decir, en lo esencial, formales, que no presupongan juicio de realidad alguno—: se entenderá por *discurso de ficción* aquél que postule el rechazo de toda verdad —o falsabilidad— empírica de sus enunciados. Lo que importa, entonces, desde el punto de vista semiótico, no es si el discurso responde a la “realidad”, sino —he aquí la reconversión semiótica— *si afirma* no responder a la realidad; esto permite, por lo demás, definir “la ficción” como una opción discursiva y, en último término, como un efecto de sentido.

### 1.1.2.

El otro nivel de la definición, el socioeconómico, deberá, en cambio, ser conservado, pues permite acotar el corpus de investigación: aquellos discursos narrativos que afirmen no contener verdad empírica en sus enunciados y que hayan sido producidos para su emisión televisiva.

Por efectos prácticos limitaremos —al menos en esta entrega— nuestro corpus de investigación al ámbito del *telefilm norteamericano* y excluirémos las series infantiles y de dibujos animados —aun cuando, concédasenos el beneficio de la duda, creemos que la tipología aquí propuesta puede ser aplicada tanto a unos como otros tipos de telefilms.

En lo que se refiere al ejercicio de tipologización que sigue, limitaremos nuestro corpus general a uno más reducido y manejable, constituido por el siguiente conjunto de telefilms norteamericanos —que postulamos suficientemente amplio y representativo:

*Daniel Boom, McCloud, Cannon, Misión imposible, Viaje al fondo del mar, Doctor Gannon, Doctor Kildare, Kung Fu, Autopista hacia el cielo, Los ángeles de Charlie, 66 de Sunset Street, Los hombres de Harrelson, El agente de Cipol, Espías, Kojak, Colombo, Perry Mason, Los defensores, Ironside, Bonanza, Equipo A, Se ha escrito un crimen, El fugitivo, El Virginiano, Mash, El coche fantástico, Luz de luna, Camuflaje, Remington Steel, Hart y Hart, MacMillan y su esposa, El hombre de azul, Vacaciones en el mar, Lou Grant, Hotel, La casa de la pradera, Embrujada, Canción triste de Hill Street, Corrupción en Miami, Fama, Hombre rico, hombre pobre, Raíces, Capitanes y Reyes, Holocausto, Norte y Sur, Amerika, Flamingo Road, Dallas, Capitolio, Falcon Crest, Chicas de papel, Dinastía, Los Colby, La rosa amarilla.*

### 1.1.3

Por lo que respecta a los rasgos a escoger como criterios tipológicos, éstos habrán de ser de carácter semiótico, es decir, rasgos inmanentes al telefilm en cuanto *discurso narrativo*.

Nos plantearemos, además, una disciplina suplementaria: nuestros criterios tipológicos serán formales, es decir, independientes de todo aspecto temático o argumental. El motivo: el hecho de que la apelación a factores temáticos ha velado habitualmente aspectos estructurales de primera importancia. No debe de ello deducirse, sin embargo, que consideramos irrelevantes los aspectos temáticos: bien por el contrario, pensamos que será útil integrarlos en una segunda fase como criterios *adicionales* que permitirán entender mejor las elecciones y las combinaciones que son realizadas a la hora de perfilar el diseño de una nueva serie.

En cualquier caso, creemos que los resultados del presente ejercicio tipológico acreditan, con mayor contundencia de la esperada en un primer momento, que las principales fórmulas hoy imperantes en el ámbito del telefilm —y, en tanto constitutivas de géneros, perfectamente reconocibles intuitivamente por el espectador— son, *en buena medida, independientes de aspectos temáticos*. Como veremos, no sólo los principales modelos son susceptibles de integrar argumentos de temáticas muy variadas sino que, además, muchas series concretas de telefilms, cuando no incluso ciertos episodios, realizan tal integración con absoluta libertad. Combinaciones estas de temas genéricos que ayudarán, como criterios *adicionales*, a enriquecer la malla tipológica, pero que en ningún caso constituyen los criterios tipológicos básicos.

## 2. (primer rasgo tipológico)

Un inicial rasgo tipológico permitirá la primera clasificación binaria y necesariamente previa a la construcción de modelos tipológicos: la fragmentación del telefilm en episodios o su configuración unitaria y no fragmentada. Aun cuando de este factor pueden deducirse formas de consumo diferenciadas, el factor, en sí, es propiamente discursivo: apela a la forma de su estructura —*fragmentada en episodios o unitaria*— independientemente de cómo sea realmente consumido un telefilm, distinguiremos, por tanto:

### 2.1.

*Telefilm unitario*, no estructurado en episodios aun cuando su estructura pueda estar diseñada para favorecer las interrupciones publicitarias y, en cuanto tal, manifieste un cierto grado de fragmentación.

### 2.2.

*Serie*: telefilm estructurado en episodios y, por tanto, articulado en unidades que han de conservar una cierta autonomía con respecto al discurso en su totalidad.

## Excursus diacrónico

Como es sabido, estas dos fórmulas tienen su origen en el ámbito de la *literatura*: si el relato unitario y no fragmentado constituye la fórmula literaria canónica, históricamente emparentada con el libro como medio de difusión, el relato fragmentado en episodios alcanzó una gran popularidad en el siglo pasado configurando un género literario —el folletín— cuyo medio de difusión sería el *periódico*. En el *campo cinematográfico* ambas fórmulas fueron ensayadas, aun cuando una de ellas —el discurso fragmentado en episodios— alcanzaría un arraigo menor y esencialmente localizado en el tiempo —los seriales del cine mudo y algunas poco significativas supervivencias en el sonoro—, mientras que la otra —el discurso de estructura unitaria— se impondría hasta constituirse en la fórmula canónica del relato cinematográfico clásico. Con la *radio*, en cambio, se invierte por primera vez esta relación: el relato estructurado en episodios se con-

vierte en seguida en la forma de estructura narrativa canónica, a la vez que el relato de estructura unitaria vería su campo casi totalmente acotado al del teatro radiofónico. Finalmente, con la *televisión* se afirma de manera neta la situación reinante en el ámbito radiofónico, confirmando la constitución de la serie de episodios en la fórmula canónica del relato televisivo. Por ciertos factores –de los que aquí no podemos ocuparnos, pero que corresponden a las características del discurso televisivo dominante– la serie de episodios, que constituyera un fenómeno más o menos amplio pero en cualquier caso marginal en la historia de la literatura y del cinematógrafo, en las que el modelo canónico era siempre el relato unitario, pasa en cambio a convertirse, en la radio y la televisión, en la fórmula narrativa canónica de estos medios –hasta el punto de que, impropriamente, el término mismo de “teleteléfono” se le reserva con mucha frecuencia. Significativo en este sentido es el hecho de que los telefilms de estructura unitaria, aun cuando producidos expresamente para televisión, son presentados en las programaciones televisivas como emparentados con lo cinematográfico: denominaciones como *Estrenos TV* lo acreditan de manera bien palpable.

Puede constatarse así, por lo demás, un interesante cruzamiento de filiaciones entre los “medios de comunicación de masas”. Aun cuando, en lo que respecta a la configuración audiovisual del discurso, la televisión se emparenta de manera inmediata con el cine a la vez que se aleja de manera tajante del periódico, es sin embargo del periódico y de la radio –medios de carácter eminentemente verbal– de donde obtendrá la fórmula narrativa que habrá de consolidar progresivamente.

Debemos anotar, por tanto, cómo en el ámbito de esta primera opción de fórmulas narrativas –estructura unitaria o estructura serial de episodios– se configuran dos bloques que no responden a las características de los lenguajes en ellos predominantes: por una parte el libro –lenguaje verbal– y el cine –lenguaje audiovisual–, por otra, el periódico, la radio –lenguaje verbal predominante– y la televisión –lenguaje audiovisual. Este fenómeno no debe, sin embargo, extrañar, si recordamos algo que se olvida con demasiada frecuencia, que los códigos narrativos, y la narratividad en su conjunto en tanto fenómeno semiótico, son independientes de los lenguajes que configuran la superficie del discurso. Podemos pues concluir que el tipo de estructura consolidada como canónica en cada medio responde, no a los lenguajes implicados, sino a ciertas características de las formas discursivas dominantes en el medio en cuestión. Es decir: mientras que la estructura unitaria se asienta en los medios que generan discursos independientes, cerrados y bien clausurados, la estructura serial en episodios se afirma en aquellos medios que tienden a configurar discursos que posponen indefinidamente la clausura, el cierre discursivo. El periódico, pero sobre todo la radio y la televisión se proponen cada vez más abiertamente como discursos que se prolongan indefinidamente, que niegan toda clausura. Es en este contexto, pues, en el que la estructura serial en  $n$  episodios –donde  $n$  tiende a infinito– se constituye de manera coherente en la forma narrativa canónica.

### 2.3.

En lo que sigue nos ocuparemos por tanto de las series, es decir, de los telefilms estructurados en episodios, pues constituyen, como ya hemos establecido, la fórmula canónica del relato televisivo.

### 3. (criterios tipológicos)

Dado que nuestros objetos de análisis son discursos narrativos, los criterios de tipologización que pondremos en práctica, además de formales –manteniendo nuestra disciplina de renunciar a los criterios temáticos– serán *inmanentes al carácter narrativo* de los objetos en cuestión. Las unidades que constituyen un relato –sus acontecimientos– mantienen entre sí dos tipos fundamentales de relaciones esencialmente imbricadas: relaciones temporales y relaciones lógicas. Por ello, nuestros criterios tipológicos responderán fundamentalmente a la economía temporal (3.1.) y la economía lógica de las series televisivas (3.2.).

#### 3.1. (economía temporal)

Por lo que se refiere a la economía temporal, atenderemos a dos aspectos: tipos de relaciones temporales entre los episodios que componen la serie (3.1.1.); régimen de elipsis de la serie (3.1.2.).

##### 3.1.1. (relaciones temporales entre episodios)

Definido el relato televisivo canónico como el estructurado en episodios, todo parece apuntar la conveniencia de atender al tipo de relación que se establezca entre estas grandes unidades constituidas por los episodios. Por lo demás, resulta evidente que la estructura interna de cada episodio se hallará esencialmente determinada por la estructura general que rija la integración –o interconexión– del conjunto de episodios. Podemos definir, a este propósito, dos tipos fundamentales de relaciones temporales entre los diversos episodios de una serie:

###### 3.1.1.1.

*Relaciones temporales determinadas* (RTD), es decir, que establecen una clara conexión en términos de antes/después entre cada uno de los episodios. Algunos ejemplos: *Hombre rico, hombre pobre, Raíces, Capitanes y reyes, Holocausto, Falcon Crest, Chicas de papel, Dinastía, Norte y Sur, Los Colby, La rosa amarilla, Canción triste de Hill Street, Amerika, Flamingo Road, Dallas, Capitolio.*

###### 3.1.1.2.

*Relaciones temporales indeterminadas* (RTI), es decir, inexistencia de nexos temporales determinables entre cada uno de los episodios. A consecuencia de ello, su orden de emisión es aleatorio. Además, el estatuto narrativo de la serie –del conjunto de los episodios– se ve considerablemente amenazado: no existen propiamente relaciones narrativas entre cada episodio, y así el único elemento propiamente narrativo de la serie en su conjunto es la permanencia de un determinado universo narrativo, dotado de determinadas propiedades, habitado por determinados personajes y en el que son previsibles determinados acontecimientos. Algunos ejemplos: *Daniel Boom, McCloud, Cannon, Misión imposible, Viaje al fondo del mar, Doctor Ganon,*

*doctor Kildare, Kung Fu, Autopista hacia el cielo, Los Angeles de Charlie, 66 de Sunset Street, Los hombres de Harrelson, El agente de Cípol, Espías, Kojak, Colombo, Perry Mason, Los defensores, Ironside, Bonanza, Equipo A, Se ha escrito un crimen, El hombre de azul, Vacaciones en el mar, Luz de luna, El Virginiano, El fugitivo, Camuflaje, Remington Steel, Hart y Hart, Mash, Lou Grant, MacMiland y su esposa, El coche fantástico, Corrupción en Miami.*

### 3.1.1.3.

Existe, todavía, una solución mixta: *relaciones determinadas entre bloques de episodios* –y por tanto entre los episodios de bloques diferentes– y *relaciones indeterminadas entre los episodios de un mismo bloque*, que resultan, por tanto, intercambiables en su orden de emisión. Así sucede a partir de un momento dado, y quizás a causa de la prolongación de la serie a lo largo de varios años, en: *La casa de la pradera, Fama, Hotel, Embrujada...* De pronto, sin que ninguna elipsis biográfica haya sido acusada, una cierta transformación se produce en el universo narrativo: la niña de *La casa de la pradera* ha dado un estirón y se ha puesto bastante fea, *Embrujada*, tras un bloque de episodios con embarazo pasa a un tercer bloque con bebé puesto –y a un cuarto con hija bruja...–, los eternos botones de *Hotel* se casan –y algún día, es un suponer, él habrá de acabar su prolongada carrera de abogado–, después de varios años, el director del mismo *Hotel* declara su amor a su secretaria iniciando un nuevo bloque en el que el coqueteo se hace explícito si no abrumador...<sup>1</sup> pero cabe también la posibilidad de que se incorporen nuevos personajes de manera estable: *La casa de la pradera, Fama.*

### 3.1.2. (régimen de elipsis)

Régimen de elipsis, desde el punto de vista de sus efectos diegéticos, podemos dividir las elipsis narrativas en dos grandes tipos: a) *elipsis funcionales*: omiten fragmentos de tiempo insustanciales en lo que al desarrollo de la trama se refiere y que carecen de la duración suficiente para transformar de manera significativa el universo narrativo (paso de la infancia a la adolescencia, envejecimiento, transformación de la ciudad, etc.); b) *elipsis biográficas*: elipsis que, independientemente de su sustancialidad con respecto al desarrollo de la trama, transforman rasgos significativos del universo narrativo. Todo relato, salvo las alambicadas excepciones canonizadas por los manuales de cine, implica elipsis funcionales: con ellas el tiempo se agiliza, se somete a la lógica del acontecer significativo, pero no se percibe en su densidad, es decir, en su irreversibilidad. Todo lo contrario sucede con la elipsis biográfica: allí donde está presente –pues, como veremos enseguida, muchos géneros la excluyen– el tiempo se vive en su autonomía, en su propia dramática. Pues bien, a efectos de nuestra tipología distinguiremos:

#### 3.1.2.1.

Telefilms que *excluyen las elipsis biográficas (AEB)*: *Daniel Boom, McCloud, Cannon, Misión imposible, Viaje al fondo del mar, Doctor Ganon, Doctor Kildare, Kung Fu, Autopista hacia el cielo, Los ángeles de Charlie, 66 de Sunset Street, Los hombres de Harrelson, El agente de Cípol, Espías, Kojak, Colombo, Perry Mason, Los defensores, Ironside, Bonanza, Equipo*

*A, Se ha escrito un crimen, El hombre de azul, Vacaciones, en el mar, Luz de Luna, El Virginiano, El fugitivo, Camuflaje, Remington Steel, Hart y Hart, Mash, La casa de la pradera, Fama, Hotel, Embrujada, Corrupción en Miami, El coche fantástico, Falcon Crest, Dinastía, Chicas de papel, Los Colby, La rosa amarilla, Canción triste de Hill Street, Lou Grant, MacMiland y su esposa, Flamingo Road, Dallas, Capitolio.*

#### 3.1.2.2.

Telefilms en los que están presentes *elipsis biográficas (PEB)*: *Hombre rico, hombre pobre, Raíces, Capitanes y reyes, Holocausto, Norte y Sur, Amerika.*

### 4. (una primera tipología)

Contra lo que pudiera pensarse a primera vista, dado el carácter aparentemente irrelevante de los criterios contemplados hasta aquí, nos encontramos ya en condiciones de proponer una primera tipología de series de telefilms. El siguiente cuadro presenta las variantes de cada uno de estos criterios y las posibles combinaciones que configuran los tipos clasificatorios:

Relaciones temporales entre episodios:

- determinadas (RTD)
- indeterminadas (RTI)
- determinadas entre bloques, indeterminadas entre episodios (RDB)

Elipsis:

- presencia de elipsis biográficas (PEB)
- ausencia de elipsis biográficas (AEB)

1. RTI + AEB
2. RTB + AEB
3. RTB + PEB
4. RTD + PEB
5. RTD + AEB
- [6. RTI + PEB]

En la práctica, estas seis combinaciones se ven reducidas a cinco, dada la inviabilidad de la sexta (RTI + PEB). La causa es sencilla: debe tenerse en cuenta que las series en las que las relaciones temporales entre sus episodios son indeterminadas (RTI) exigen, como ya hemos anotado (3.1.1.2.), que su universo narrativo y, muy especialmente, sus protagonistas permanezcan inalterables episodio tras episodio, lo que hace imposible la presencia de elipsis biográficas que, cuando menos, alterarían considerablemente la fisonomía y la competencia de éstos, con lo que los episodios, inevitablemente, quedarían ordenados temporalmente entre sí.

Analizaremos a continuación estos cinco tipos:

#### 4.1. (estructura recurrente)

**RTI + AEB** (relaciones temporales indeterminadas + ausencia de elipsis biográficas): *Daniel Boom, McCloud, Cannon, Misión imposible, Viaje al fondo del mar, Doctor Ganon, Doctor Kildare, Kung Fu, Autopista hacia el cielo, Los ángeles de Charlie, 66 de Sunset Street, Los hombres de Harrelson, El agente de Cipol, Espías, Kojak, Colombo, Perry Mason, Los defensores, Ironside, Bonanza, Equipo A, Se ha escrito un crimen, El fugitivo, El Virginiano, Mash, El coche fantástico, Corrupción en Miami, El hombre de azul, Vacaciones en el mar, Luz de luna, Camuflaje, Remington Steel, Hart y Hart, Lou Grant, MacMiland y su esposa.*

Como hemos constatado hace un momento, las series caracterizadas por relaciones indeterminadas entre sus episodios son incompatibles con las elipsis biográficas: el tiempo está esencialmente proscrito —sólo hay lugar para elipsis funcionales— y el universo narrativo condenado a permanecer siempre idéntico a sí mismo. Así pues, el factor RTI es suficiente para caracterizar un gran modelo tipológico: LA SERIE DE ESTRUCTURA RECURRENTE, es decir, la constituida por episodios narrativamente autónomos —cada uno de ellos dotado de un principio y un final absolutos, totalmente independientes del final y del comienzo de los telefilms emitidos anterior y posteriormente— emitidos periódicamente y permutables entre sí.

Tal recurrencia, y la consiguiente permutabilidad, tiene por efecto la exclusión del tiempo biográfico: el universo narrativo se mantiene siempre inalterable, y los acontecimientos de cada episodio no dejan huella alguna sobre los siguientes. Ahora bien, aunque no lo parezca a primera vista —y esto, por lo demás, demuestra hasta qué extremo son estructurales los efectos del factor RTI—, la estructura interna de cada episodio se ve necesariamente afectada por todo ello: si ningún acontecimiento producido en un episodio puede afectar a —dejar huella en— los episodios sucesivos, la gama de acontecimientos posibles se ve necesariamente restringida. Concretamente: por lo que se refiere al (o los) protagonista(s), sólo podrá(n) participar de acontecimientos que confirmen sus rasgos definitorios —sus competencias narrativas— y nunca, en cambio, de acontecimientos que le(s) afecten hasta transformar tales rasgos definitorios. Así, inevitablemente, cada nuevo episodio se ve en lo esencial condenado a la repetición de una misma —y única— estructura narrativa. Y desaparece, por lo demás, la biografía: en último término, el personaje queda identificado con el rol social que desempeña; lo mismo sucede, necesariamente, con la historia: la estructura recurrente de la serie se convierte así en una perfecta metáfora del orden social y de la mecánica de su reproducción —de su repetición— permanente.

#### 4.2.

**RTB + AEB** (relaciones temporales determinadas entre bloques, indeterminadas entre episodios + ausencia de elipsis biográficas): *La casa de la pradera, Embrujada, Hotel...*

Nos encontramos ahora ante una fórmula menos caracterizada, en la que la estructura recurrente es flexibilizada con periódicas transformaciones —menores, en las series conocidas hasta hoy— del universo narrativo.

#### 4.3.

**RTB + PEB** (relaciones temporales determinadas entre bloques, indeterminadas entre

episodios + presencia de elipsis biográficas): *Fama.*

Esta fórmula, de la que nuestro corpus sólo contiene un ejemplo (*Fama*: cada nuevo curso, tras las vacaciones de verano, contempla una serie de transformaciones en el universo narrativo), se nos presenta, en tal manifestación, como muy próxima a RTB + AEB (1.4.2.), aun cuando cabe concebir manifestaciones mucho más radicales (elipsis de mayor magnitud, transformaciones más profundas del universo narrativo, etc.).

#### 4.4. (folletín)

**RTD + PEB** (relaciones temporales determinadas + presencia de elipsis biográficas): *Hombre rico, hombre pobre, Raíces, Capitanes y reyes, Holocausto, Norte y Sur, Amerika.*

Nos encontramos, de nuevo, ante un modelo intensamente caracterizado por su vinculación a una larga tradición literaria y radiofónica: EL FOLLETIN. En él las relaciones temporales entre los episodios están fuertemente determinadas, hasta el extremo de que, a diferencia del final intensamente conclusivo de los episodios en los dos modelos anteriores, en éste el final de cada episodio suele caracterizarse por un golpe de efecto creador de un suspense que apunta hacia el episodio siguiente. También en contraste con los modelos anteriores, aquí el tiempo —su paso y su dramática irreversibilidad— constituye un protagonista fuerte de la serie, y así, independientemente del “género temático” al que se adscriban, las series de este modelo incluyen siempre un cierto sesgo melodramático.

Por ello, la elipsis biográfica juega en este modelo una función capital: más allá de toda funcionalidad narrativa, hace perceptible la densidad del tiempo pasado. Así, la biografía y la historia se hacen presentes siendo mucho más que el marco de las aventuras de sus héroes: constituyen la escala que dota de significación a sus actos, marcados por el tiempo —de la vida del individuo o/y de su sociedad— en que se producen. Nos encontramos, en este sentido, en las antípodas del modelo recurrente: si aquél abole la historia para construir el relato de la reproducción constante del orden social, éste resulta idóneo para historizar los orígenes del orden social.

(Sucede un poco, con las series de telefilms, lo mismo que, a decir de Marx, pasaba con la Economía Política de su tiempo: la historia —el cambio histórico— pertenece al pasado, el presente, en cambio, se muestra perfecto e inmune a toda transformación).

#### 4.5. (culebrón)

**RTD + AEB** (relaciones temporales determinadas + ausencia de elipsis biográficas): *Falcon Crest, Chicas de papel, Dinastía, Los Colby, La rosa amarilla, Flamingo Road, Dallas, Capitolio.*

He aquí, nuevamente, otro modelo fuertemente caracterizado: EL CULEBRON. Compartiendo con el Folletín la existencia de relaciones determinadas entre sus episodios —y los consiguientes golpes de efecto y dispositivos de suspense entre ellos—, se aparta notablemente de aquel en el rechazo de toda elipsis biográfica. A la vez, este rechazo, al estar asociado a la fuerte determinación temporal de las relaciones entre sus episodios, cobra un aspecto notablemente diferente al de la serie recurrente: se produce, pues, un efecto de tiempo que afecta inten-

samente al universo narrativo pero sin alcanzar en ningún caso dimensiones biográficas ni, mucho menos, históricas. Es, digámoslo así, un tiempo simultáneo al del espectador que contempla la serie, una especie de *incesante presente continuo*.

#### 4.6.

Del conjunto de nuestro corpus sólo una serie de telefilms ofrece dudas a la hora de situarla en una de las cuatro casillas anteriores: se trata, evidentemente, de *Canción triste de Hill Street*. Pero esto no se debe a que nos encontremos ante una serie cuyo funcionamiento escape en lo esencial a los criterios tipológicos que venimos utilizando. Por el contrario: la singularidad de esta serie puede reconocerse, precisamente, por lo que en ella hay de fórmula mixta que combina algunos de los modelos expuestos.

En *Canción triste de Hill Street* nos encontramos con una sin duda brillante combinación, según a cuales –de sus múltiples– tramas atendamos, de RTI + AEB, RTB + AEB y RTD + AEB. Más adelante volveremos sobre ello.

### 5. (economía lógica)

Como puede observarse, los rasgos tipológicos puestos en práctica nos han permitido reconocer los tres modelos –o diseños, o formatos– más caracterizados de series de telefilms, además de permitir reconocer algunas fórmulas intermedias.

Vamos a proceder a continuación, sin embargo, a introducir dos nuevos factores de tipologización, tanto con el fin de acceder a ciertas subdivisiones entre estos grandes modelos como a permitir, allí donde estos criterios no tengan este efecto y resulten tipológicamente redundantes con los ya expuestos, perfilar mejor sus definiciones.

Incluiremos, pues, dos nuevos criterios tipológicos referidos, como ya anunciáramos, a la economía lógica del relato y, más concretamente, a la configuración de sus tramas narrativas, tanto por lo que se refiere a su longitud (5.1.), como a su estructuración (5.2.).

(Definiremos la *trama*, de modo operativo, como la red de conflictos interconectados que rige el desarrollo lógico del relato).

#### 5.1. (trama: longitud)

La cuestión de la *longitud de la trama* debe ser suscitada una vez que, como sabemos, las unidades fuertes que componen las series de telefilms, los episodios, pueden carecer de relaciones temporales determinadas entre sí y, por tanto, impedir que una determinada trama prosiga entre unos y otros episodios. Desde el punto de vista de la longitud, o “duración” de la trama, podemos establecer tres posibilidades fundamentales:

##### 5.1.1.

*Trama serial*: trama que, independientemente del número y alcance de las transformaciones de que es objeto, se prolonga a lo largo de toda la serie. *Falcon Crest*, *Chicas de papel*,

*Dinastía*, *Los Colby*, *La rosa amarilla*, *Hombre rico, hombre pobre*, *Raíces*, *Capitanes y reyes*, *Holocausto*, *Norte y Sur*, *Amerika*, *Flamingo Road*, *Dallas*, *Capitolio*.

##### 5.1.2.

*Trama episódica*: trama cuya duración se limita a la del episodio –por lo que cada nuevo episodio supone la puesta en marcha de una nueva trama. *Daniel Boom*, *McCloud*, *Cannon*, *Misión imposible*, *Viaje al fondo del mar*, *Doctor Ganon*, *Doctor Kildare*, *Kung Fu*, *Autopista hacia del cielo*, *Los ángeles de Charlie*, *66 de Sunset Street*, *Los hombres de Harrelson*, *El agente de Cipol*, *Espías*, *Kojak*, *Colombo*, *Perry Mason*, *Los defensores*, *Ironside*, *Bonanza*, *Equipo A*, *Se ha escrito un crimen*, *El fugitivo*, *El Virginiano*, *Mash*, *El coche fantástico*, *El hombre de azul*, *Vacaciones en el mar*, *Embrujada*, *Corrupción en Miami*, *La casa de la pradera*, *Fama*, *Lou Grant*.

##### 5.1.3.

*Trama de bloque de episodios*: trama cuya duración alcanza a varios episodios de la serie, pero en ningún caso a su totalidad. Hasta hoy al menos, esta fórmula sólo se ha dado acompañada por tramas de duración episódica o serial. Es el caso de *Canción triste de Hill Street*.

##### 5.1.4.

Combinación de tramas de diversas longitudes (téngase en cuenta que nos referimos aquí a tramas diversas, es decir, independientes: hablar de dos tramas relacionadas o conectadas es, de acuerdo con la definición propuesta de trama (5.) un contrasentido: se trataría, entonces, de una trama más o menos compleja):

##### 5.1.4.1.

Combinación de una trama serial con sucesivas tramas episódicas: *Luz de luna*, *Camuflaje*, *Remington Steel*, *Hart y Hart*, *Hotel*, *MacMiland* y *su esposa*.

En todos estos casos la trama serial es de carácter erótico-amoroso, mientras que la trama episódica es de tipo policíaco –*Luz de luna*, *Camuflaje*, *Remington Steel*, *Hart y Hart*– o melodramático –*Hotel*–. Nada impide, en todo caso, que en el futuro se ensaye esta fórmula con temáticas de otros tipos.

##### 5.1.4.2.

Combinación de una trama –o más– serial con sucesivas y/o paralelas tramas de bloque y con sucesivas y/o paralelas tramas episódicas: *Canción triste de Hill Street*.

## 5.2. (trama: estructuración)

La estructuración de la trama (entendida ésta como red de conflictos interconectados) puede ser analizada desde dos aspectos: a) *grado de complejidad* –es decir: cantidad de conflictos interconectados– y b) *grado de jerarquización* –es decir: grado de existencia de relaciones de dominancia y subordinación entre unos y otros conflictos. Aquí nos limitaremos a atender al segundo aspecto –grado de jerarquización–, no porque consideremos irrelevante al primero –grado de complejidad– sino porque, a efectos globales de nuestro trabajo de tipologización, resultaría redundante: hemos podido comprobar la existencia de una relación directa entre el grado de complejidad y otros parámetros ya contemplados como las relaciones temporales entre episodios o la longitud de la trama –las relaciones temporales indeterminadas entre los episodios, al igual que las tramas episódicas están ligadas con tramas simples, es decir, de baja complejidad, etc.–; en todo caso, este hecho debe ser tomado con cierta precaución, pues es el carácter redundante a efectos tipológicos de este parámetro –tal y como se manifiesta en nuestro corpus– puede, con el tiempo, desaparecer, pudiendo producirse, por ejemplo, tramas de alta complejidad en series de relaciones temporales indeterminadas entre sus episodios y con tramas de longitud episódica.

Atendiendo, pues, al grado de jerarquización de la trama, distinguiremos tres tipos básicos:

### 5.2.1.

*Trama jerarquizada*: independientemente de su complejidad, los conflictos que la constituyen se hallan básicamente jerarquizados, es decir, constituyendo un conjunto de conflictos subordinados (o secundarios, en terminología maoísta) en torno a un conflicto dominante (o principal). *Daniel Boom, McCloud, Cannon, Misión imposible, Viaje al fondo del mar, Doctor Gannon, Doctor Kildare, Kung Fu, Autopista hacia el cielo, Los ángeles de Charlie, 66 de Sunset Street, Los hombres de Harrelson, El agente de Cipol, Espías, Kojak, Colombo, Perry Mason, Los defensores, Ironside, Bonanza, Equipo A, Se ha escrito un crimen, El fugitivo, El Virginiano, Mash, El coche fantástico, Luz de luna, Camuflaje, Remington Steel, Hart y Hart, Embruja-da, Corrupción en Miami, Hombre rico, hombre pobre, Raíces, Capitanes y reyes, Holocausto, Norte y Sur, MacMiland y su esposa, Amerika.*

### 5.2.2.

*Trama no-jerarquizada*: trama constituida por un conjunto de conflictos interconectados pero no ordenados por relaciones de dominancia y subordinación. El relato se percibe así como el desarrollo de varias líneas narrativas que se cruzan periódicamente (garantizando así su interconexión, la existencia de efectos de unas sobre otras) de una manera arbitraria. *Falcon Crest, Chicas de papel, Dinastía, Los Colby, La rosa amarilla, Flamingo Road, Dallas, Capitolio.*

### 5.2.3.

*Tramas paralelas*: tramas que se desarrollan paralelamente sin llegar a entrecruzarse (e

interconectarse) nunca. En las conocidas hasta hoy su coexistencia en una misma serie viene apoyada en la existencia de uno o más personajes constantes que contemplan y/o intervienen en cada una de ellas. Ejemplos: *El hombre de azul, Vacaciones en el mar, La casa de la pradera, Fama, Hotel, Lou Grant.*<sup>2</sup>

### 5.2.4.

Cabe todavía la posibilidad de contemplar diversas combinaciones entre estas tres alternativas. Comentemos a este propósito el caso de *Canción triste de Hill Street*, que combina dos de estas posibilidades: la trama no-jerarquizada y las tramas paralelas (así, en unas ocasiones las relaciones amorosas del capitán Furilo se cruzan con ciertos conflictos policiales, mientras que en otros casos unas y otros se desarrollan de manera paralela e independiente).

## 6. La tipología (cuadro de criterios tipológicos)

Creemos estar ya en condiciones de proponer una *segunda tipología* de series de telefilms a partir de la combinación de los criterios de clasificación contemplados hasta aquí y que, recordémoslos, quedan sintetizados en el siguiente cuadro:

Factores temporales:

Relaciones temporales entre episodios:

- determinadas (RTD)
- indeterminadas (RTI)
- determinadas entre bloques, indeterminadas entre episodios (RDB)

Elipsis:

- presencia de elipsis biográficas (PEB)
- ausencia de elipsis biográficas (AEB)

Factores lógicos:

Longitud de la trama:

- serial (TS)
- episódica (TE)
- de bloque (TB)

Grado de jerarquización de la trama:

- jerarquizada (J)
- no-jerarquizada (NJ)
- tramas paralelas (P)

Aun cuando, desde un punto de vista puramente combinatorio, las combinaciones posibles son muy altas, en la práctica éstas quedan notablemente reducidas por las restricciones que ciertos parámetros se imponen entre sí (así, por ejemplo, la trama serial no puede combinarse con

relaciones temporales indeterminadas entre los episodios, etc.). Por otra parte, en algunos casos nos encontraremos con combinaciones narrativamente viables que pueden no haber sido realizadas hasta hoy. En todo caso, dado que no contamos aquí con el espacio necesario para ir analizándolas una a una, nos conformaremos con describir las necesarias para rendir cuentas de todos los casos empíricos de nuestro corpus de trabajo.

#### 6.1. (modelo recurrente)

**RTI + AEB + TE J** (relaciones temporales indeterminadas + ausencia de elipsis biográficas + trama episódica jerarquizada): *Daniel Boom, McCloud, Cannon, Misión imposible, Viaje al fondo del mar, Doctor Ganon, Doctor Kildare, Kung Fu, Autopista hacia el cielo, Los ángeles de Charlie, 66 de Sunset Street, Los hombres de Harrelson, El agente de Cipol, Espías, Kojak, Colombo, Perry Mason, Los defensores, Ironside, Bonanza, Equipo A, Se ha escrito un crimen, El fugitivo, El Virginiano, Mash, El coche fantástico, Corrupción en Miami.*<sup>3</sup>

Nos encontramos ahora con el MODELO RECURRENTE en su forma pura. El tiempo no existe, o no posee otra medida que la de la ejecución de la tarea del héroe, es decir, el despliegue de su rol.

#### 6.2.

**RTI + AEB + TS/E J** (relaciones temporales indeterminadas + ausencia de elipsis biográficas + trama serial/episódica jerarquizadas): *Luz de luna, Camuflaje, Remington Steel, Hart y Hart, MacMiland y su esposa.*

He aquí una variante del MODELO RECURRENTE que bien podríamos llamar VARIANTE INTERRUPTUS: de hecho, todas las características del modelo recurrente se cumplen, con el añadido de que junto a la trama episódica, unitaria y muy jerarquizada, se mantiene, a lo largo de toda la serie, una segunda trama, interior al conjunto de los protagonistas permanentes de la serie y, por lo general, de carácter amoroso. En todo caso, dada la presencia del factor RTI, esta trama está condenada a mantenerse constantemente idéntica a sí misma, telefilm tras telefilm (salvo que se evolucione a otra fórmula, como la RTB + AEB + S/E J), ya se trate de la indefinida demora de un coito siempre prometido o del eterno conflicto amable entre esposos.

#### 6.3.

**RTI + AEB + TE P** (relaciones temporales indeterminadas + ausencia de elipsis biográficas + tramas episódicas paralelas): *El hombre de azul, Vacaciones en el mar, Lou Grant, Hotel 1<sup>4</sup>, La casa de la pradera.*

Segunda variante del MODELO RECURRENTE que denominaremos variante de TRAMAS PARALELAS: en cada episodio tienen lugar varias (de dos a tres, por lo general) tramas que sólo tienen en común la intervención en ellas de los protagonistas constantes de la serie. Esta fórmula permite tanto variar de temáticas (constituyendo así una cierta fuga con respecto a la rigidez del modelo recurrente) como introducir situaciones abiertamente melodramáticas y acontecimientos irreversibles —pero irreversibles, claro está, para los personajes esporádicos,

nunca para los protagonistas permanentes de la serie). Así, los protagonistas estables de la serie vienen a funcionar como inscripción en el interior de la diégesis de la posición —y de la mirada— del espectador televisivo: a la vez complacido por su posición exterior y queriendo ensayar intervenciones sin costo alguno en los dramas de los demás.

#### 6.4.

**RTI + AEB + TS/E P** (relaciones temporales indeterminadas + ausencia de elipsis biográficas + tramas serial/episódicas paralelas): *Hotel 2.*

Variante del MODELO RECURRENTE que incluye las dos variaciones anteriores. Es decir: una trama serial tipo INTERRUPTUS y varias TRAMAS PARALELAS en cada episodio.

#### 6.5.

**RTB + AEB + TS/E J** (relaciones temporales determinadas entre bloques, indeterminadas entre episodios + ausencia de elipsis biográficas + tramas serial/episódica jerarquizadas): *Embrujada.* MODELO RECURRENTE CON TRANSFORMACIONES PERIODICAS DEL UNIVERSO NARRATIVO y trama serial INTERRUPTUS.

#### 6.6.

**RTB + AEB + TE P** (relaciones temporales determinadas entre bloques, indeterminadas entre episodios + ausencia de elipsis biográficas + tramas episódicas paralelas): *La casa de la pradera 2, Fama.*

MODELO RECURRENTE CON TRANSFORMACIONES PERIODICAS DEL UNIVERSO NARRATIVO Y TRAMAS PARALELAS.

#### 6.7.

**RTB + AEB + TS/E P** (relaciones temporales determinadas entre bloques, indeterminadas entre episodios + ausencia de elipsis biográficas + tramas serial/episódicas paralelas). *Hotel 3.*

MODELO RECURRENTE con TRANSFORMACIONES PERIODICAS, TRAMAS PARALELAS y VARIANTE INTERRUPTUS.

#### 6.8. (folletín)

**RTD + PEB + TS J** (relaciones temporales determinadas + presencia de elipsis biográficas + trama serial jerarquizada): *Hombre rico, hombre pobre, Raíces, Capitanes y reyes, Holocausto, Amerika.*

Como ya advertimos, EL FOLLETIN, como el culebrón, se define tipológicamente —en otros términos: se diferencia suficientemente— a partir de criterios puramente temporales, es

decir, por su manera de organizar el tiempo narrativo –RTD + AEB. Su economía temporal, por ello, es la del *pretérito indefinido* y la de la *elipsis biográfica*. Así pues, los criterios tipológicos relativos a la economía lógica del relato –a la organización de su trama– que tan útiles nos han sido para establecer subdivisiones en el modelo recurrente, aquí resultarán tipológicamente redundantes, es decir, no aumentarán, por ahora al menos, nuestro *aparato clasificatorio* –aun que no debe descartarse el que en el futuro resulten pertinentes, en la medida en que ciertas nuevas combinaciones sean puestas en práctica. Pero nos resultarán útiles, en todo caso, a la hora de perfilar la definición teórica –y la configuración del modelo– de estos géneros.

Así, por lo que respecta a las diferencias entre Folletín y Culebrón, el análisis de sus tramas respectivas resulta altamente informativo. Si ambos géneros son de carácter serial, explotando al máximo, por tanto, las relaciones de determinación temporal entre los diversos episodios, divergen en cambio de manera radical en lo relativo a la jerarquización de su trama. Así, y a diferencia de lo que, como veremos enseguida, sucede en el culebrón, las tramas del folletín, aun cuando muy complejas, pletóricas en personajes y conflictos múltiples, se hallan –como sucediera en el folletín decimonónico, pero también en la novela-rio<sup>5</sup> eficazmente –tradicionalmente, diríamos incluso– jerarquizadas: no hay duda de cuál es el conflicto principal, de cuál es su aspecto principal, de quién es el principal protagonista y de cuál es su auténtico objeto de deseo.

#### 6.9. (culebrón)

**RTD + AEB + TS NJ** (relaciones temporales determinadas + ausencia de elipsis biográficas + trama serial no-jerarquizada): *Falcon Crest, Chicas de papel, Dinastía, Los Colby, La rosa amarilla, Flamingo Road, Dallas, Capitolio*.

Como el folletín, EL CULEBRON se define también suficientemente, a efectos tipológicos, por su forma de articular el tiempo diegético (RTD + AEB), por esa economía temporal del *presente continuo, simultáneo*, que, constituyendo un auténtica novedad en la historia de la narrativa, le diferencia tanto del presente repetido del modelo recurrente, como del más literario *pretérito indefinido* del folletín.

Por lo que respecta a su trama, el culebrón se afirma también por la espectacularidad de su novedad histórica: *la desaparición de toda jerarquía en el interior de la trama*. Así, el orden del sentido que históricamente custodiara la ordenación jerárquica de ésta (cada uno de sus aspectos subordinados desplegaban y ceñían el sentido esencialmente articulado por el conflicto dominante) se ve amenazado por una trama que implica a multitud de personajes y a multitud de conflictos carentes de estructura jerárquica alguna: multitud de conflictos que se desarrollan paralelamente para entrecruzarse periódicamente –y afectarse mutuamente– y para proseguir luego su evolución.

Ahora bien, carente de estructura jerárquica –y carente, también, de restricción temporal alguna: no hay ni elipsis biográficas ni acontecimientos históricos, el culebrón se desarrolla en un presente continuo virtualmente infinito–, nada impide que cada uno de esos conflictos se despliegue por su cuenta y que, ocasionalmente, se multiplique; nada impide, tampoco, que nuevos personajes aparezcan inopinadamente para abrir nuevos conflictos o para integrarse en los ya existentes durante algún tiempo e introducir ciertas variantes que terminen por multipli-

carlos; nada impide, en suma, que la red de conflictos tienda a *proliferar ininterrumpidamente* –cancerígenamente: ha estallado el proyecto semántico que en el relato tradicional constituía el marco narrativo y que implica siempre tanto una precisa jerarquización de la trama como un determinado juego de restricciones temporales.

Sobre sus cenizas, el culebrón se afirma mostrando el eficaz acoplamiento de sus dos novedades históricas: su *simultaneidad temporal* (que abole todo marco temporal) y su *trama no-jerarquizada* (que introduce un principio de aleatoriedad estructural que se traduce en una proliferación incontenible del relato: todos los personajes tienden, en ese incesante presente continuo que rechaza toda clausura temporal, a establecer todo tipo de relaciones con todos los otros personajes).

Y así finalmente, en su proliferación desordenada, el culebrón tiende a vaciar de sentido –de dirección– el tiempo: en su presente continuo infinito todo, todos los personajes, todos los conflictos, todos los sucesos, termina por volverse reversible –incluso la muerte, de la que periódicamente retornan sus personajes.

#### 6.10.

**RTD + PEB + TS NJ** (relaciones temporales determinadas + presencia de elipsis biográficas + trama serial no-jerarquizada): *Norte y Sur*.

He aquí un caso intermedio entre el Folletín y el Culebrón. *Norte y Sur* tomaba del primero la presencia de elipsis biográficas y del segundo la trama serial no-jerarquizada. El tiempo quedaba inscrito históricamente –la guerra de secesión, como magno acontecimiento generador de sentido histórico e introductor de irreversibilidad– pero a la vez la trama proliferaba al modo del culebrón.

(No debe pensarse que el incesante presente continuo del culebrón exija que sus fábulas narrativas se desarrollen en tiempo contemporáneo. Aunque así venga sucediendo hasta hoy, es perfectamente viable, hasta previsible –y el sesgo posmoderno de nuestra cultura parece favorecerlo– culebrones ambientados en el pasado, que inviten al espectador a vivir simultáneamente a redes familiares de otros siglos. En tal camino se orientaba, de manera cada vez más abierta, *Norte y Sur*. Pero lo que le impedía una reconversión total en términos de Culebrón, era la presencia de la guerra de Secesión. El gran acontecimiento histórico, en cuanto posee una sobrecarga de sentido –propriamente histórico–, fija semánticamente de manera inevitable los actos de los personajes y tiende a bloquear toda tendencia hacia la reversibilidad).

#### 6.11.

Podemos pues afirmarlo: el éxito de *Canción triste de Hill Street* se debe a la multiplicación de sus tramas y, a partir de ella, a su capacidad de combinar modelos extremos: desde el modelo recurrente con todas sus variantes (tramas paralelas, transformaciones periódicas del universo narrativo, interruptus) a ciertos elementos, aun cuando atemperados, al menos hasta ahora, del culebrón (en lo que se refiere a las relaciones amorosas).

Todo parece indicar –pero nuestra tarea es describir y, en la medida de lo posible, explicar, no hacer previsiones– que las soluciones sincréticas, que las mixturas entre los diversos

modelos irán en aumento. Pues —y ésta era la intuición con la que se inició este trabajo y que parece haber obtenido cierta confirmación— la creación de una nueva serie consiste, esencialmente, en el *diseño* de su fórmula. Hay algo, en el universo narrativo de las series, que quizás, pudiera denominarse el *formula system*<sup>6</sup>.

### El tiempo y el telefilm

El tiempo es, en suma, lo que parece —lo que se ahueca, lo que se vacía de sentido— en las series televisivas en sus diversas variantes. Ya sea porque se convierte en espacio de una infinita repetición (el tiempo abolido de lo idéntico en el Modelo Recurrente), ya porque se convierte en el espacio de una combinatoria proliferante hacia el infinito (el tiempo reversible y sin dirección del Culebrón).

El tiempo, pues, sólo sobrevive en el Folletín, pero como recuerdo de otros tiempos en los que las cosas todavía tenían sentido.

Si hubiéramos tenido espacio y ocasión para introducir variables temáticas quizás pudiéramos haber comprobado cómo, al igual que la rigidez del orden en repetición incesante de la serie de modelo recurrente posee un llamativo tinte paranoico, la reversibilidad desordenada e incestuosa del culebrón contiene el sabor de la esquizofrenia. Pero, en todo caso, tales sesgos psicóticos no nacerían de sus constelaciones temáticas, sino de las estructuras básicas que aquí hemos analizado. Pues con ellas, el relato, en el universo televisivo, parece cada vez más incapaz de producir el que fuera su primer efecto de sentido: el tiempo.

### NOTAS:

- (1) Esta fórmula ha sido ensayada incluso en un periodo de *Corrupción en Miami*, a través del cambio de estado civil de su protagonista, que pasó algunos episodios casado.
- (2) Por lo demás, suele aprovecharse para construir cada una de las tramas paralelas en un registro dramático diferente: comedia, melodrama, policíaco...
- (3) A propósito de *Corrupción en Miami*, téngase en cuenta la especificación contenida en la nota 1.
- (4) En lo que sigue dos series —*Hotel* y *La casa de la pradera*— aparecerán en varios casilleros clasificatorios, pero con sus títulos seguidos de números diferentes: acusamos así las transformaciones que han padecido las fórmulas de estas series a lo largo del tiempo.
- (5) Especialmente en su versión cinematográfica, que marcó intensamente al melodrama filmico norteamericano de los sesenta y que constituye un precedente inmediato del género que ahora nos ocupa.
- (6) En lo que al diseño de una serie norteamericana se refiere, existe sin duda otro aspecto de considerable potencia virtual —aunque hasta hoy ha sido escasamente atendido— del que aquí, por las exigencias de nuestro trabajo tipológico, no hemos tenido ocasión de ocuparnos: el *diseño visual*. Es importante anotararlo porque constituye, sin duda, un factor en alza: como es sabido, conforma una de las claves del éxito de algunas series recientes como *Luz de luna* y, sobre todo, *Corrupción en Miami*.