

# Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 1, año 2020. URL: [espejodemonografias.comunicacionsocial.es](http://espejodemonografias.comunicacionsocial.es)

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO  
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL  
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-05-1

Cine y series. La promiscuidad infinita (2018)

Alberto Nahum García Martínez; María J. Ortiz (Editores)

## Separata

## Capítulo 11

### Título del Capítulo

«Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva»

### Autoría

Irene Martínez Marín

### Cómo citar este Capítulo

*Martínez Marín, I.* (2018): «Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva». En García Martínez, A.N.; Ortiz, M.J. (eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-05-1

### D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c11.emcs.1.c37>

Alberto Nahum García Martínez  
María J. Ortiz (editores)

CINE  
&  
Series

La promiscuidad  
infinita



COMUNICACIÓN SOCIAL  
ediciones y publicaciones



El libro *Cine y series. La promiscuidad infinita* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Este libro parte de la premisa de que hoy en día el cine es una de las principales influencias en las series de televisión, con un notable impacto tanto en la producción como en la estética.

Igualmente, la maduración y exuberancia de la forma narrativa serial va dando lugar a una tendencia inversa, por lo que la influencia de los productos seriales también es reconocible en las narrativas fílmicas y en la industria del cine en general.

Así, *Cine y Series. La promiscuidad infinita* ofrece un completo panorama de las relaciones entre cine y series en la contemporaneidad. Por ello, sus autores han recogido el análisis crítico de los muchos sentidos en que esa interacción se produce. El resultado es un conjunto de contribuciones, de amplio elenco internacional, en torno a los cuatro ejes siguientes:

- Procesos de transformación narrativa del cine hacia la serialidad.
- El modelo visual del cine y sus influencias en la serialidad.
- Viejas historias del cine, nuevos sentidos para la contemporaneidad: reescribiendo una historia emocionante.
- La innovación en el estudio de las relaciones entre cine y series: ecosistemas narrativos, *world building* y metáforas audiovisuales.

# Sumario

## Introducción,

<i>por Alberto Nahum García Martínez y María J. Ortiz</i> ....	11
<i>Estructura del libro</i> .....	13
<i>Agradecimientos</i> .....	19
<i>Bibliografía</i> .....	19

## PARTE I:

### PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN NARRATIVA DEL CINE HACIA LA SERIALIDAD

<b>1. Ampliación y cohesión en mundos transficcionales,</b>	
<i>por Roberta Pearson</i> .....	23
<i>Transficciones espacio/tiempo frente a transficciones</i> <i>de personaje</i> .....	31
<i>Transficciones realistas de personajes frente a transficciones</i> <i>fantásticas de personajes</i> .....	33
<i>Transficciones de propiedad frente a transficciones</i> <i>de dominio público</i> .....	35
<i>Conclusiones</i> .....	38
<i>Bibliografía</i> .....	40
<b>2. Adaptación, remediación, narrativa transmedia,</b> <b>¿y qué más? El caso de los universos de Marvel y</b> <b>DC Comics en el cine y la televisión,</b>	
<i>por Paola Brembilla y Guglielmo Pescatore</i> .....	43
<i>Introducción</i> .....	44
<i>Documentación, adaptación, remediación, narrativa</i> <i>transmedia</i> .....	45

<i>Los ecosistemas narrativos</i> .....	48
<i>Diseño industrial y dialéctica industria-uso</i> .....	50
<i>Conclusiones</i> .....	54
<i>Bibliografía</i> .....	55
<b>3. Relato filmico frente a relato serial: los casos de <i>Fargo</i> y <i>Hannibal</i>,</b> <i>por Alberto N. García Martínez</i> .....	57
<i>La especificidad del relato televisivo</i> .....	59
<i>La paradoja del remake</i> .....	61
<i>Juegos textuales y noir redentor en Fargo</i> .....	63
<i>La estética de lo siniestro y la lógica onírica en Hannibal</i> ...	68
<i>El imaginario colectivo y la destrucción de la estabilidad</i> ....	69
<i>El embellecimiento de lo siniestro</i> .....	72
<i>La pesadilla de una novela televisiva</i> .....	73
<i>Bibliografía</i> .....	75
<b>4. Entre el cine y la televisión. El camino italiano hacia el relato transmedia: el caso de <i>Gomorra</i>,</b> <i>por Veronica Innocenti</i> .....	77
<i>Cine y televisión: una relación de largo recorrido</i> .....	78
<i>Cine italiano y series de televisión: una relación complicada</i> .....	80
<i>Sky Italia: un soplo de aire fresco</i> .....	83
<i>Gomorra y la vía italiana del relato transmedia</i> .....	85
<i>Bibliografía</i> .....	90

## PARTE II:

### EL MODELO VISUAL DEL CINE: SUS INFLUENCIAS EN LA SERIALIDAD

<b>5. «And now for something completely different».</b> <b>A propósito de Monty Python's Flying Circus,</b> <i>por José Pavía Cogollos</i> .....	93
<i>Bibliografía</i> .....	112

- 
6. «A moment before you need more happiness»:  
*Mad Men*, Haynes y Douglas Sirk,  
por Valentina Re ..... 113  
Introducción ..... 114  
Solo el cielo lo sabe ..... 115  
Lejos del cielo ..... 119  
Mad Men: Far Away Places ..... 126  
Bibliografía..... 137
7. Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y  
pilares cinematográficos de *Hannibal*,  
por Raquel Crisóstomo ..... 139  
Los maestros: Lynch, Kubrick y Hitchcock ..... 141  
Argento y el giallo ..... 144  
El aspecto sonoro..... 146  
La concepción de los cuerpos: Cronenberg ..... 147  
Caleidoscopio de esquilas cinematográficas ..... 149  
Las huellas de los primeros corderos ..... 152  
Bibliografía..... 154
8. Retratando al monstruo. Representación del asesino  
en serie en la secuencia de títulos de crédito,  
por Beatriz Herráiz Zornoza ..... 157  
Introducción ..... 157  
El asesino en serie en la ficción..... 161  
De los títulos de créditos a los openings de las series ..... 163  
El perfil criminológico del asesino ..... 166  
La dualidad en el serial killer ..... 168  
Detective-asesino ..... 170  
La representación de la dualidad en los Títulos de Crédito 172  
La guarida del monstruo..... 174  
Monstruo, sociedad y religión ..... 176  
Conclusiones ..... 177  
Bibliografía..... 178

PARTE III:

VIEJAS HISTORIAS DEL CINE, NUEVOS SENTIDOS  
PARA LA CONTEMPORANEIDAD:  
REESCRIBIENDO UNA HISTORIA EMOCIONANTE

9. **Visiones de la Revolución Americana desde el cine de Hollywood y las series del siglo XXI,**  
*por Lucía Salvador Esteban* ..... 181  
*Introducción* ..... 182  
*Hollywood y la épica fundacional de los Estados Unidos*..... 185  
*La representación de la Revolución Americana en las series del siglo XXI*..... 189  
*La historia que no cuenta el cine de Hollywood* ..... 192  
*Conclusiones* ..... 195  
*Bibliografía*..... 197
10. **«La premisa Manchurian»: los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S,**  
*por Pablo Castrillo y Pablo Echart* ..... 199  
*Introducción* ..... 199  
*La premisa dramática*..... 202  
*El thriller político y de espionaje* ..... 205  
*Conclusión*..... 212  
*Bibliografía*..... 215
11. **Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva,**  
*por Irene Martínez Marín* ..... 217  
*Introducción. La sensibilidad en pantalla*..... 218  
*Bienvenida ternura: del cine a la televisión de la nueva sinceridad*..... 219  
*Diablos y sentimentales: moralidad y valor artístico en la nueva ficción televisiva* ..... 223  
*Serialidad y emociones narrativas: la experiencia nostálgica*..... 228  
*Bibliografía*..... 232

## PARTE IV:

LA INNOVACIÓN EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES  
ENTRE CINE Y SERIES: ECOSISTEMAS NARRATIVOS,  
WORLD BUILDING Y METÁFORAS AUDIOVISUALES

- 12. Relaciones transmediales e intertextuales en el seno de los ecosistemas narrativos,**  
*por Fernando Canet* ..... 235  
*Bibliografía*.....254
- 13. Sistemas cine-televisuales y construcción de mundos,**  
*por Marta Boni* ..... 257  
*Historia(s) de repeticiones constantes*.....260  
*Objetos expansivos* .....263  
*Hacia una lectura distante* .....266  
*Nivel base: la semiosfera* .....268  
*Un atlas mundial de series de televisión* .....269  
*Conclusión: series culturales* .....271  
*Bibliografía*.....273
- 14. Las metáforas audiovisuales como narraciones corporeizadas en las imágenes en movimiento,**  
*por Kathrin Fablenbrach* .....275  
*Metáforas audiovisuales: un esquema*.....276  
*Caso práctico: metáforas audiovisuales y mapas metafóricos en Twin Peaks* .....285  
*Conclusión*.....294  
*Bibliografía* .....297





*Bienvenida ternura.  
Emoción y narración en  
la nueva sinceridad televisiva*

*Irene Martínez Marín*  
Uppsala Universitet

**Resumen**

El objetivo principal de este capítulo es la caracterización de un fenómeno audiovisual reciente que definiremos como nueva sinceridad televisiva, es decir, el traslado de los valores de una cinematografía post-pop (Wes Anderson, Richard Linklater, Sofia Coppola) a la pequeña pantalla. En primer lugar veremos cómo la apuesta por el formato serial favorece la expresión de emociones complejas al mismo tiempo que cumple con las intenciones artísticas de estos directores de explorar la vida afectiva de sus personajes. Para ello, se propondrá un modelo narrativo de emociones con el fin de justificar esta transición del cine a la televisión. Nuestro caso de estudio será la nostalgia, entendida esta como una emoción narrativa autobiográfica. Una emoción comúnmente enmarcada en la categoría de emociones sentimentales pero que, en la nueva sinceridad, adquiere una dimensión reflexiva aportando valor estético y ético salvando así a este conjunto de series de las acusaciones propias del sentimentalismo.

**Palabras clave:** Estética Analítica, Filosofía De Las Emociones, Nostalgia, Sentimentalismo, Nueva Sinceridad.

*Los nuevos rebeldes quizás sean artistas que intenten violentar los bostezos, las miradas condescendientes, las sonrisas 'cool', los codazos graciosos, la parodia de ironistas dotados, el «Oh, que banal». Arriesgándose a las acusaciones de sentimentalidad, de melodrama.*

David Foster Wallace

### *Introducción. La sensibilidad en pantalla*

El objetivo principal de este capítulo es la caracterización de un fenómeno audiovisual reciente que definiremos como *nueva sinceridad* televisiva, es decir, el traslado de los valores de la *nueva sinceridad* a la pequeña pantalla. Para ello, nos centraremos, en primer lugar, en la influencia estética y temática que este movimiento cinematográfico post-pop está ejerciendo en formatos seriales como *Girls* (HBO, 2012-17), *Transparent* (Amazon, 2014-), o *Togetherness* (HBO, 2015-16) con el fin de justificar su valor artístico dentro de lo que conocemos como *Quality Television*.

El cine de la *nueva sinceridad* es un término que apareció por primera vez en un ensayo de Jim Collins (1993: 242-263) titulado «Genericity in the nineties: eclectic irony and the new sincerity», y que con el tiempo ha llegado a convertirse en un concepto de interés en el campo de los estudios culturales por su relación con las películas de producción independiente propias del circuito de Sundance. Este movimiento que comprende a directores como Wes Anderson, Richard Linklater, Spike Jonze, Sofia Coppola o Miranda July, presentaría una sensibilidad caracterizada por una búsqueda de la belleza formal y por contraponerse a la ironía posmoderna (McDowell, 2012: 6-27). Estos filmes, bajo esa superficie cuidada y brillante, guardan un contenido interesado en cuestiones de identidad, desconexiones emocionales y en los efectos colaterales de las rupturas familiares. Pero, aun así, su apuesta por un tono pop, naïf o kitsch ha sido acusada de sentimental (Mayshark, 2007).

Recordemos que, tradicionalmente, el sentimentalismo es un modo de sentir que se ha contrapuesto a la racionalidad y al buen gusto (cfr. Pérez Carreño, 2014: 286-304; Solomon, 2004; Jefferson, 1983: 519-529). En términos evaluativos, el sentimentalismo en el arte ha sido criticado por autocomplaciente y por conducir al autoengaño. Una acusación que se nos presenta como paradójica en un movimiento artístico que precisamente se basa en la búsqueda de la sinceridad en la expresión de sentimientos e ideas.

En segundo lugar, se propondrá un modelo narrativo de emociones como la mejor concepción desde la que explicar su naturaleza y para justificar esta transición del cine a la televisión

que actualmente estamos viviendo (*cf.* Goldie, 2002; Carroll y Gibson, 2011; Solomon, 2004). Veremos cómo la apuesta por un formato serial favorece la expresión de emociones complejas al mismo tiempo que cumple con las intenciones artísticas de estos directores de explorar la vida emocional y los procesos de autodescubrimiento de sus personajes. Nuestro caso de estudio será la nostalgia entendida como una emoción narrativa autobiográfica que tñe todo este movimiento audiovisual. Una emoción comúnmente enmarcada en la categoría de emociones sentimentales pero que, en la *nueva sinceridad*, adquiere una dimensión reflexiva aportando valor estético y ético, salvando así a este conjunto de series de las acusaciones propias del sentimentalismo. Por tanto, en lugar de centrarnos en los aspectos falsificadores de estas emociones, trataremos de clarificar en qué medida determinadas emociones como la nostalgia pueden funcionar de manera positiva y reveladora en cuestiones relacionadas con el carácter personal.

Desde una perspectiva cognitivista de teoría del cine, analizaremos el modo en que se expresa la nostalgia en las obras representativas de la *nueva sinceridad* para intentar demostrar, primero, que la nostalgia no funciona como emoción ligada a una ideología reaccionaria y falta de compromiso; y segundo, que la apuesta de este cine por un marcado estilo visual preciosista no connota necesariamente superficialidad.

### *Bienvenida ternura: del cine a la televisión de la nueva sinceridad*

La *nueva sinceridad* o *new sincerity* es un movimiento que nació a principios de los años noventa del siglo pasado referido principalmente a la ficción literaria anglosajona (David Foster Wallace, Dave Eggers, Jonathan Franzen, Zadie Smith) con el fin de crear una tensión entre la ironía predominante y la autenticidad emocional; en cambio, autores como Marc Spitz (2014) extienden el concepto a muy diversas manifestaciones de la cultura indie-pop donde la perspectiva dominante es la del perdedor o *geek*. Una mirada a contra corriente, compasiva, a veces ridícula, capaz de encarnar con valentía los valores de la amistad y el sacrificio.

Para Spitz, estaríamos ante un movimiento que incluiría, al mismo tiempo, las películas de Disney, los cuentos de J.D. Salinger, la obra de Sylvia Plath, los pájaros de Joseph Cornell, el Dr. Seuss, las tiras cómicas de Snoopy y hasta las canciones más tristes de The Smiths. Sin embargo, fue con el cine de los 1990/2000 —*Antes del amanecer* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 1995), *Academia Rushmore* (*Rushmore*, Wes Anderson, 1998), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 1999), *Olvídate de mí* (*The Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) y *Una historia de Brooklyn* (*The Squid and the Whale*, Noah Baumbach, 2005)— cuando este fenómeno comenzó a ser especialmente visible ante el resurgir de un interés por la vulnerabilidad y el preciosismo.

No es atrevido suponer que uno de los primeros intentos por definir el término *nueva sinceridad* aplicado a la televisión, se halla precisamente al inicio de *Antes del Amanecer*, primera parte de una de las trilogías fundacionales de esta nueva manera de sentir el cine. Los desconocidos Jesse y Céline acaban de conocerse en un tren con destino a Viena y es en una de sus múltiples conversaciones sobre la vida donde lo trascendental se mezcla con lo prosaico, cuando Jesse le relata a Céline su idea de crear un programa de televisión dedicado a la retransmisión 24 horas al día de las actividades cotidianas de un número de personas de diferentes partes del mundo. Un *reality* de personas anónimas que los sigue en su día a día haciendo toda clase de cosas «aburridas»: leyendo el periódico, desayunando o duchándose por la mañana. La poética y belleza de lo cotidiano bajo el lema: «Capturing life as is lived». Un *Show de Truman* auténtico, espontáneo y sin guion.

En los últimos años, hemos asistido a una transición de profesionales del cine hacia producciones televisivas. El mundo de la televisión se ha convertido en el verdadero lugar para la experimentación, aquí se halla la verdadera revolución creativa como bien señala Brett Martin (2013). Este es un paso que recientemente también ha tomado una serie de directores norteamericanos independientes permitiéndonos popularizar un movimiento muchas veces acusado de marginal. Una transición que se ha realizado sin renunciar a las peculiaridades de su estilo y forma: una obsesión por la pureza, un tono nostálgico, diálogos im-

provisados, grabación de tomas largas y el magnífico uso de los silencios. Series sobre pequeños momentos protagonizadas por gente que está junto a otra pero que aun así se siente perdida. Una soledad que les empuja a intentar reconectar con el mundo y a intentar hacer cambios, pero no siempre lograrlos.

La serie de televisión que inauguró esta transición fue *Girls* con un honesto retrato de las ansiedades de la ridiculizada, y a la vez envidiada, generación *millennial*; pero no olvidemos que Lena Dunham debutó en la escena *indie* con su cinta de bajo presupuesto *Tiny Furniture* (2010). Una película en la que contó con la participación de su madre y su hermana; y que podría entenderse como el primer episodio de su serie. Encontramos otra «pieza de mobiliario» estrechamente relacionada con la crisis de los veintitantos que sufren los personajes de Dunham en la ópera prima de los hermanos Duplass *The Puffy Chair* (2005). *The Puffy Chair* es una *road movie* con una marcada estética amateur que relata un viaje en busca de un sillón reclinable encontrado en eBay. El mismo sillón que perteneció al padre del protagonista cuando este era pequeño y que ahora pretende recuperar para regalárselo por su cumpleaños. El sillón se nos presenta como un objeto empapado de nostalgia capaz de trasladarnos a ese momento de ingenuidad característico de la infancia y la juventud, como si la magdalena proustiana estuviera ahora en manos de un hípster, pensarán algunos. Lo cierto es que la nostalgia de los Duplass nada tiene que ver con un sentimentalismo ñoño, sino que estamos ante una mirada capaz de echar la vista atrás con el fin de clarificar quiénes somos o quiénes queremos ser. Y diez años después los hermanos Duplass nos trajeron *Togetherness* con el objetivo de hacernos ver que a los treinta todavía seguiremos sin haber cumplido todo lo que nos prometimos.

La idiosincrasia de las obras de estos directores hace difícil hablar de un movimiento o grupo; es por ello que se tiende a caracterizar la *nueva sinceridad* como un tono, una sensibilidad o una manera de entender el mundo interesada en la belleza de lo mundano. Aun así, podemos encontrar una serie de características que nos permitan conectar los puntos en común con los que trazar esa línea entre el cine y las series de la *nueva sinceridad*.

En primer lugar, las memorias autobiográficas son la base de todas las historias. *Togetherness* puede entenderse como un proyecto profundamente personal inspirado en experiencias reales

de los hermanos Duplass, de sus amigos y familiares. Es el caso de Steve Zissis, co-creador de la serie y al mismo tiempo amigo de la adolescencia de los hermanos directores. En la serie interpreta a Alex Pappas, un aspirante a actor desahuciado que intenta encontrar su hueco en el competitivo mundo de Hollywood. Un hueco que solo corresponde a los actores jóvenes, delgados y seguros de sí mismos. Cualidades que Alex y el mismo Steve Zissis han ido perdiendo a lo largo del camino. En la primera temporada de la serie, Alex le confiesa a Tina, un personaje que, a primera vista, podría estar en las antípodas de Alex, ya que ella representa belleza y seguridad, que, aunque no lo parezca, él llegó a ser presidente de su instituto y un adolescente muy querido y admirado por sus compañeros. Este es un recuerdo de tiempos mejores inspirados en la propia vida del actor, que nos ayuda a comprender el sentimiento de pérdida y de fracaso que experimentan estos personajes. Por otro lado, *Transparent* también está inspirada en las vivencias de la propia familia de Jill Solloway ante el anuncio de su padre a una edad avanzada de su transexualidad. Bien conocida es, asimismo, la inspiración de Lena Dunham en su propia crisis post-universidad para construir el personaje de Hannah. Estamos ante shows sobre la vida porque parten de la propia vida.

En segundo lugar, las ficciones de la *nueva sinceridad* se caracterizan por representar a una comunidad de personajes amables, delicados, tiernos, pero imperfectos y siempre con un pequeño toque extravagante o peculiar. Encontramos compasión por la imperfección humana en las dos temporadas de *Togetherness*. Aquí contamos con el matrimonio formado por Brett y Michelle, una pareja que ha crecido junta y que ahora se encuentra en un proceso de descomposición, pero sorprende cómo a pesar de la crisis que están sufriendo siempre se tratan con profundo respeto y admiración. En cambio, los Pfeffermanns de *Transparent* son personajes profundamente egoístas que, a pesar de ello, tienen la capacidad de superar sus diferencias y cuidar los unos de los otros. Los personajes de estas series nunca temen hacer el ridículo y siempre están dispuestos a enfrentarse a situaciones absurdas; es esa valentía a mostrarse vulnerables la razón por la que no tememos amarlos. Por ejemplo, en el momento en el que Josh, uno de los hermanos Pfeffermann (Jay Duplass), le propone matrimonio y una idílica vida en el bosque, a la chica del grupo de música *in-*

*die* que él representa en su discográfica con un anillo que perteneció a un antepasado que falleció durante el Holocausto. Y a pesar de lo trágico y al mismo tiempo pintoresco de la escena, sentimos simpatía por él porque encontramos su acción honesta y frágil.

Una crisis de identidad suele ser el catalizador de las ficciones de la *nueva sinceridad*. Todas estas series retratan una crisis similar: nos presentan a personas que, aunque permanecen unidas a otras a través de relaciones familiares o de parejas, se sienten solas o incomprendidas. Tenemos el caso de Mickey y Gus en *Love* (Netflix, 2016-), la pareja de la nueva serie de la factoría Apatow, donde la historia de chico conoce chica se cortocircuita porque ambos necesitan primero reconocer sus miserias, ya sea un problema de adicción o una ruptura, para que el amor pueda llegar a funcionar como antídoto redentor. En cambio, la pérdida de identidad en el caso Mort/Maura de *Transparent*, se convierte en un caso límite al tratarse de una pérdida real dado su cambio de identidad sexual y todas las dificultades asociadas a su proceso de redescubrimiento. Sin embargo, este no es más que el punto de partida de la narración, ya que *Transparent* no es solo un juego de palabras sobre la transexualidad y la paternidad, es también una metáfora sobre la verdad. Un cristal transparente que refleja el deseo vital de una persona de mostrarse al resto de una manera acorde a sus deseos y sentimientos, un desprendimiento de la máscara que contagia a toda una familia que, de puertas para fuera, se sentía perfecta pero que, lentamente, nos va revelando todos sus secretos.

Por último, esta televisión de media hora de duración, a medio camino entre la comedia y el drama, también se define por su capacidad para sugerir ideas sin un interés real en explicarlas. Hay una sutileza en el relato y es a través de la música, el uso del color y de la fotografía que se intenta construir significado. Un significado muchas veces oculto para los propios personajes. *Infraleve*.

### *Diablos y sentimentales: moralidad y valor artístico en la nueva ficción televisiva*

Hay una tendencia natural a hablar en términos morales de algunas obras de arte narrativas. La razón de que realicemos

este tipo de valoraciones tiene que ver, según el filósofo del arte Noël Carroll (2010), con el hecho de que esas obras tratan sobre asuntos humanos. De la misma manera que juzgamos hechos de la vida real en términos de significación ética, somos propensos a valorar la actuación de los personajes de ficción y de una obra en su conjunto por la visión que en ella se ofrece del mundo. Si las cuestiones éticas más importantes antes eran planteadas por los filósofos de la Grecia clásica, preguntas como: ¿cuál es la vida buena? o ¿qué virtudes debemos cultivar? han sido también motivadas por novelas, películas y, en la actualidad, también por series de televisión. Esas valoraciones morales son variables, es decir, valoramos que unas obras son moralmente buenas y que otras son éticamente defectuosas dependiendo del tipo de acciones o hechos que en ella se muestren, del tipo de emociones que expresen o nos inviten a sentir.

Cuando los académicos utilizan etiquetas como «Televisión de calidad» o la «Tercera Edad de Oro de la televisión» para designar a un número de series con el objetivo de contribuir a la legitimación del estudio de ficciones televisivas, las primeras series que se nos vienen a la mente están en su mayoría protagonizadas por personajes envueltos en algún tipo de actividad criminal o de dudosa legalidad, personajes que, a pesar de estar dotados de una ambigua moralidad, ejercen una fuerte atracción emocional hacia el espectador. Este modelo que apuesta por una televisión de autor ligado al desarrollo de las televisiones por cable americanas, encabezadas por la HBO a finales de los noventa y seguido por AMC a mediados de los 2000, no solo inauguró una nueva forma de hacer televisión, sino que convirtió al antihéroe en un paradigma narrativo. Tony Soprano, Walter White o Don Draper configuraron, gracias al éxito de las ficciones que protagonizaban, una reinterpretación de lo que se conoce como el problema de la simpatía por el diablo.

La simpatía por el diablo se describe como una alianza de carácter emocional que resulta paradójica al involucrar una defensa de personajes de ficción que en la vida real nos causarían un gran desprecio moral. Utilizando los términos de Murray Smith (1995), podemos hablar de simpatía o de lealtad (*allegiance*) como dos actitudes favorables en torno a personajes de ficción. La simpatía consiste en responder con sensibilidad a la situación de una persona preocupándonos por ella, en cambio, la lealtad



es una respuesta afectiva más fuerte a favor del personaje ya que consiste en una relación psicológica construida en el tiempo que también incluye simpatía hacia él y que suele estar regida por el juicio moral llegando incluso a la filiación. Del mismo modo, el gran cambio en las series de televisión radica precisamente en nuestra capacidad para defender y disfrutar con el mal. Ese disfrutar con el mal y de conectar emocionalmente con el lado gris de nuestros personajes favoritos (asesinos, mentirosos, manipuladores) también constituye un problema ético profundamente desarrollado desde la estética contemporánea a partir de obras narrativas (Plantinga, 2014: 141-157). ¿En qué clase de espectadores nos hemos convertido al aliarnos con el diablo?

Una de las respuestas más populares para salvar nuestra conciencia cada vez que deseamos que Walter White escape de la DEA es el argumento del conocimiento cognitivo. Para autores como Robert Stecker (2005: 138-150), estas ficciones que nos obligan a adoptar distintos enfoques morales nos permiten aprender algo de nosotros mismos. Aprovechamos que es ficción y exploramos otros puntos de vista que no son el nuestro, esto nos ayuda a comprender la actitud de ciertos personajes, no para justificar sus acciones, sino para entenderlas. Por tanto, sentir simpatía por el diablo nos permite imaginar otros modos de pensar, de ser.

A pesar de que la figura del antihéroe y la representación de temas controvertidos se han convertido durante mucho tiempo en aspectos fundamentales a la hora de caracterizar esta nueva forma de ver y analizar las series, encontramos en la actualidad un nuevo grupo de ficciones que ha subvertido este esquema situando la ternura en el centro de la narración. Algunos títulos recientes como *Girls*, *Louie* (FX, 2010-), *You're the worst* (FX, 2014-), *Looking* (HBO, 2014-15), *Doll & Em* (Sky, 2014-15), *Togetherness*, *Transparent*, *Master of None* (Netflix, 2016-) o *Love* nos permiten pensar que estamos ante un nuevo modelo de series, con el mismo sello de calidad al proceder de canales por cable, pero que marcan una diferencia respecto a los dramas de la conocida como «Tercera Edad de Oro de la Televisión» (*Los Soprano* [HBO, 1999-2007], *The Wire* [HBO, 2002-08], *Mad Men* [AMC, 2007-15], *Breaking Bad* [AMC, 2008-13]).

Este nuevo movimiento propone una serie de actitudes que han sido abrazadas por unos y rechazadas por muchos otros,

principalmente por su tono «demasiado» nostálgico, su falta de compromiso político, o por pecar de excesivamente intimista. Parece que hoy en día no hay nada más antiheroico que ser considerado un sentimental. En palabras de Oscar Wilde, «un sentimental es aquel que desea el lujo de una emoción sin tenerla que pagar». La nostalgia no solo es aquí percibida como una experiencia emocional inadecuada, sino que además constituiría un defecto ético y cognitivo. Un fallo que estaría basado en la idea de echar de menos un pasado estetizado o embellecido y que no se corresponde con la realidad. Esta idealización del recuerdo entendido como una forma de fantasía escapista deliberada, conduciría tanto al autoengaño —al incluir en la emoción una creencia falsa—, como a una actitud pasiva ante el presente y el futuro.

La principal diferencia en la *nueva sinceridad* es que el interés o la curiosidad del espectador no están motivados por una respuesta a emociones fuertes como el miedo, el suspense o el horror. En estas series, encontramos placer en la contemplación; es la capacidad de presentar el mundo como roto y bello lo que nos conecta a estas historias. La cuestión aquí latente es si esa edad de oro donde la violencia, la inmoralidad y la sangre salpicaba hasta nuestras pantallas, puede hoy dar cabida a la representación de situaciones mundanas alejadas de lo extraordinario y dominadas por una triste y elegante delicadeza. Una diferencia que no solo se torna temática o de estilo, sino que está íntimamente ligada al tipo de emociones antagónicas y de relaciones con los personajes que proponen ambas. ¿Es el momento de renunciar al diablo? ¿Era cierta aquella frase profética de *True Detective* (HBO, 2014-) de que la luz está ganando?

El valor de una ficción no solo viene determinado por cuestiones estilísticas, sino que también depende de las interacciones de los personajes entre ellos, ya que sus personalidades pueden ser juzgadas estéticamente. La apreciación de la sinceridad requiere de una sensibilidad similar a la requerida en la apreciación estética. Viendo estas series aprendemos que protagonistas como Brett y Michelle (*Togetherness*), o Dev y Rachel (*Master of None*) tienen una personalidad amable, divertida y cándida. Estos son adjetivos con una dimensión estética. Por otra parte, las situaciones que vemos en pantalla que llaman nuestra atención sobre los rasgos de carácter de los personajes también juegan un

papel importante a la hora de determinar la moralidad de estos. Aquí también experimentamos simpatía o lealtad hacia los personajes, evaluamos positivamente las actitudes y situaciones que se nos presentan.

Nuestra respuesta emocional ante la ficción no solo sería fuerte en casos de emociones negativas o situaciones de displacer como las vividas en el catálogo de las series de «calidad», sino que nuestras emociones también son capaces de revelar aquellas actitudes que evaluamos como valiosas o auténticas. Más allá va Carl Plantinga (2014) al señalar que nuestra evaluación moral positiva de estos personajes llenos de ternura y delicadeza provocan en el espectador un sentimiento positivo de *elevación*, utilizando el término psicológico de Jonathan Haidt (2000). La elevación es aquí entendida como una emoción positiva que identifica un intento de mejora moral y el deseo de afiliarse a aquellos que admiramos moralmente. Estamos ante un sentimiento contrario al desagrado o asco moral y se desencadena ante actos inesperados de bondad o belleza moral. Esta emoción, que va más allá de la mera admiración, genera un sentimiento cálido, de superación, que hace a una persona querer ayudar a los otros y querer convertirse en una persona mejor.

Frente a todos esos momentos en los que apenas podíamos tolerar los actos más crueles y sanguinarios de Walter White o Tony Soprano, contamos con una nueva sinceridad donde la bondad vence, pero no de una manera maniquea o sentimental, sino realista y natural. Recordemos en el episodio piloto de *Togetherness* la escena en la que Alex ayuda a Tina (un espíritu libre que esconde un temor a envejecer y a quedarse sola) riéndose de sí mismo en medio de la calle frente a un público incómodo. Tina está viviendo una situación tensa con el que, minutos después, será su ex novio al descubrir a este paseando del brazo de otra mujer por una concurrida calle de Los Ángeles. En ese momento aparece Alex sin camiseta y gritando como un mono dispuesto a salvarla, o por lo menos a hacerla reír. Es un acto extraño el de Alex, pero heroico en esencia. La felicidad que sentimos en el pecho cuando vemos esta escena tiene que ver con la alegría que nos produce ver a Alex reconocer la tristeza y la frustración de Tina. Como si ayudar a las personas que quieres te acercaran al resto del mundo, reforzando un sentimiento de comunidad, de pertenencia. Alex, como el resto de

esta comunidad de personajes inadaptados, es un héroe muy particular con el súper poder de la generosidad, la absurdez y la dosis necesaria de excentricidad. Esa clase de héroes televisivos a los que no tenemos miedo a jurar lealtad.

### *Serialidad y emociones narrativas: la experiencia nostálgica*

La preferencia de algunos de estos directores por el formato serial puede entenderse apelando a dos motivos: el deseo de captar la épica de lo pequeño y la intención de representar complejos arcos emocionales. Ambos aspectos descansan en la intencionalidad de estos directores de crear obras de arte que se asemejen lo máximo posible a la vida real. Por tanto, a continuación, y atendiendo a un modelo narrativo de emociones, explicaremos cómo estos creadores han encontrado en la narración serial un medio perfecto para desarrollar sus intenciones artísticas.

La televisión es un medio intrínsecamente narrativo y esto la convierte en un medio que permite crear y expandir universos donde los personajes gocen del tiempo suficiente para desarrollar sus personalidades frente a los limitantes 120 minutos del cine. La respuesta de los hermanos Duplass a «¿Por qué la televisión?» en una entrevista concedida a la revista *Vice* (*Vice*, 2015) remarcaban la siguiente idea: un formato largo como el serial no solo encaja con la necesidad de desarrollar emocionalmente a una serie de personajes en la búsqueda de su propia identidad, sino que también permite crear una serie centrada en el día a día. Algo que es muy difícil de conseguir en un formato largo como el de una película.

Estas ficciones no son sobre nada en especial, como tampoco lo fue su antecesora *Seinfeld* (NBC, 1989-98), por ejemplo. Estamos ante series que hablan de cosas pequeñas hechas por personas normales. Esa normalidad que George Constanza, el amigo del cómico Jerry Seinfeld, le intentaba vender a unos productores televisivos al grito de: «It's a show about nothing!» en uno de los episodios más aplaudidos de la serie, por fin ha llegado a nuestras teles por cable. Esa nada que sobrevuela con un aire de duda mezclado con una nostalgia etérea, a veces cómica y, en otras ocasiones, profundamente trágica, que hemos aprendido a reconocer con películas como *Lost in Translation*

(Sofia Coppola, 2003), *Her* (Spike Jonze, 2013) o *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) las convierte en narraciones originales con las que es muy fácil sentirnos identificados. Esto es la vida. Y dado que nuestra cotidianidad también tiene que ver con sentimientos y pasiones, su reflejo en nuestras pantallas debe ser valorado como un mérito y no como un defecto que deje a estas producciones fuera del olimpo de las series. Del mismo modo, el disfrute de estas series puede explicarse atendiendo a los placeres del reconocimiento, sentimos placer estético con aquello que es familiar para nosotros. Además, el gran valor de estas series reside en su capacidad de convertir lo ordinario, como un día de playa en familia, hacer ejercicio con la Wii o comer galletas Oreo, en algo extraordinario.

La serialidad también nos permite analizar cómo algunos sentimientos profundos, particularmente ese tono nostálgico que venimos señalando, precisan de una narración que se extienda en el tiempo contribuyendo de esta manera al desarrollo realista y coherente de la vida emocional de un personaje. Un modelo narrativo de emociones puede entenderse en contraposición a un modelo causal en su intento de establecer la mejor manera desde la que dar cuenta de la naturaleza de nuestras emociones. En el primer modelo, las emociones son descritas como procesos cognitivos que se desenvuelven en el tiempo atendiendo a la importancia de la biografía personal del individuo. Por el contrario, el segundo modelo identifica las emociones con estados mentales estáticos centrándose en un momento determinado. Una concepción narrativa no privilegia a un único estado mental, sino que pone el foco en la complejidad del proceso al entender que este está compuesto por un conjunto de sentimientos, juicios, acciones y deseos que requieren en todo momento de un punto de vista personal. Una concepción narrativa nos ayuda a dar cuenta de emociones complejas (*long lived emotions*) o eventos generales, especialmente la nostalgia, ya que es una emoción que tiene que ver con acciones pasadas y requiere que prestemos atención a la historia personal del sujeto.

Los narrativistas, como Peter Goldie (2002), combinan sentimiento e intencionalidad (*feeling towards*) a la hora de explicar la adecuación de nuestras emociones a su objeto formal, es decir, los sentimientos involucrados en la emoción se dirigen hacia el mundo (Y), es un «pensar X con sentimiento» don-

de mis sentimientos por X se dirigen hacia alguna propiedad o rasgo incluido en Y. Por tanto, nuestra respuesta emocional al tono nostálgico presente en estas series puede ser explicado por mi sentimiento hacia ciertos aspectos de la narración (percibir la música como triste, una paleta de colores pálidos, las largas tomas repletas de silencios que invitan a la reflexión, en la actuación de los personajes —sus voces, gestos, miradas—). Esa adecuación o corrección en sentir determinadas emociones tienen que ver con el correcto seguimiento de la trama afectiva de un filme y no por nuestra respuesta emocional ante un personaje de la serie en particular (Plantinga, 2009). El significado de las emociones en las narraciones es una condición para nuestra comprensión y entendimiento de la obra y al mismo tiempo es lo que nos mantiene atados a la historia. En palabras de Murray Smith, la experiencia afectiva y el significado no funcionan ni por separado ni de manera paralela, sino que son algo profundamente entrelazado.

Para Jim Collins (1993), la *nueva sinceridad* representa la nostalgia de un pasado auténtico en lugar de un pasado mitificado. El tono nostálgico que «colorea» estas series —porque las emociones colorean nuestra experiencia del mundo según Richard Wollheim (1999)—, debe entenderse como una nostalgia reflexiva y no una nostalgia restauradora. Estos dos tipos de nostalgia enunciados por Svetlana Boym (2001) en *The Future of Nostalgia* corresponden a dos maneras de experimentar el tiempo. El nostálgico restaurador es aquel que encuentra placer en acciones del pasado sin tener un deseo real en recuperar el tiempo perdido, incluso puede llegar a admitir que esas acciones no son tan felices como se le aparecen en la memoria o que incluso están alteradas. Por ejemplo, el proceso de autodescubrimiento que vive Mort en *Transparent* lo (nos) transporta a memorias nostálgicas que son una mezcla de tristeza y felicidad. Es el caso del recuerdo de su primera noche vestido de mujer o su experiencia en un campamento transgénero. De la misma manera, en el episodio «Advanced Pretend» (2.3.) de *Together-ness*, son Brett y Alex los que intentan literalmente viajar atrás en el tiempo después de que Brett descubra que Michelle le ha sido infiel. Los amigos deciden volver a Detroit, la ciudad en la que crecieron y los convirtió en mejores amigos, el lugar al que realmente pertenecen y donde creen que encontrarán sus yoes

más auténticos. Tras una noche de caos y confesiones, deciden ir a la casa del padre de Brett para desenterrar una cápsula del tiempo que contiene una emotiva carta escrita por los adolescentes Brett y Alex. «No sois solo vuestro trabajo, no sois solo trabajo, vuestras vidas y futuros os pertenecen» les recuerdan sus yoes del pasado. Un viaje en el tiempo que culmina con el juramento de la honestidad: «Porque dentro de un hombre hay luz y, si la deja brillar, enciende el mundo entero, y si no lo hace vive en completa oscuridad».

Esta manera tan sutil pero efectiva con la que dichas series expresan un dulce pero amargo sentimiento de nostalgia tiene que ver con la forma en la que Scott Alexander Howard (2012: 641-650) describe esta emoción. Para Howard la nostalgia es una experiencia afectiva que va más allá de una simple fascinación por el pasado, es una emoción agridulce que contiene tanto dolor como placer para aquel que la experimenta. En otras palabras: la nostalgia no constituye únicamente la experiencia de mirar hacia atrás a través de un cristal rosáceo, sino que estamos ante una emoción que tiene que ver con el paso del tiempo y la conciencia de la finitud humana. La *nueva sinceridad* nos enseña que el nostálgico no siempre es un sentimental, pues contamos con un completo catálogo de personajes que se nos presentan como sujetos activos en la reconstrucción e interpretación de su pasado. No vuelven la vista atrás con el objetivo de evitar sus responsabilidades presentes, solo están buscando las mejores versiones de ellos mismos. Y ese placer doloroso que invade la pantalla inaugura ese momento de confort que nos regala el pasado, al mismo tiempo que nos obliga a remendar lo roto para poder seguir nuestro camino.

## Bibliografía

- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*, Nueva York: Basic Books.
- Carroll, Noël; Gibson, John (eds.), (2011): *Narrative, Emotion and Insight*, Pensilvania: Penn State University Press.
- Carroll, Noël (2010): «Arte, narración y entendimiento moral», en *Ética y Estética: ensayos en la intersección*, Levinson, Jerrold (ed.), Madrid: Antonio Machado.
- Collins, Jim (1993): «Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity», en *Film Theory goes to the Movies*, Collins, Jim; Radner, Hillary; Collins, Ava Preacher, Londres: Routledge, pp. 242-63.
- Goldie, Peter (2002): *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Nueva York: Oxford University Press.
- Haidt, Jonathan (2000): «The Positive Emotion of Elevation», en *Prevention and Treatment*, 3(1), n.p.
- Howard, Scott Alexander (2012): «Nostalgia», en *Analysis*, 72(4), pp. 641-650.
- Jefferson, M. (1983): «What is Wrong with Sentimentality», en *Mind*, 92(368), pp. 519-529.
- Martin, Brett (2013): *Difficult men: behind the scenes of a creative revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, New York: Penguin Books.
- Mayshark, Jesse Fox (2007): *Post-Pop Cinema: the Search for Meaning in New American Film*, Westport: Praeger Publishers.
- McDowell, James (2012): «Wes Anderson, Tone and the Quirky Sensibility», en *New Review of Film and Television Studies*, 10(1), pp. 6-27.
- Pérez Carreño, Francisca (2014): «Sentimentality as an Ethical and Aesthetic Fault», en *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 6, pp. 286-304.
- Plantinga, Carl (2014): «Mood and Ethics in Narrative Film», en *Cognitive Media Theory*, Nannicelli, Ted; Taberham, Paul (eds.) (2014): Nueva York y Londres: Routledge, pp. 141-57.
- Plantinga, Carl (2009): *Moving viewers: American film and the spectator's experience*, Berkeley: University of California Press.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Solomon, Robert (2004): *In Defense of Sentimentality*, Nueva York: Oxford University Press.
- Spitz, Marc (2014): *Twee. The gentle revolution in music, books, television, fashion and film*, Nueva York: Harper Collins.
- Stecker, Robert (2005): «The interaction of ethical and aesthetic value», en *British Journal of Aesthetics*, 45(2), pp. 138-150.
- Vice Staff (2015): «Directors Mark and Jay Duplass Discuss Their New Series, *Togetherness*», en *Vice* (29-1-2015). <[https://www.vice.com/en\\_au/article/directors-mark-and-jay-duplass-discuss-their-new-series-togetherness](https://www.vice.com/en_au/article/directors-mark-and-jay-duplass-discuss-their-new-series-togetherness)>
- Wollheim, Richard (1999): *On the Emotions*. Glasgow: Bell& Brain, Ltd.