

TELESHAKESPEARE. EDICIÓN REMASTERIZADA

Jorge CARRIÓN

Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022, 296 pp.

ISBN: 9788419075680

Dialogar con los maestros, actualizar la tradición, acoger en el universo propio elementos ajenos, dar el pase del testigo: de eso se trata, siempre.

Tras el oscuro lente táctil de nuestra era podríamos pensar que el primer *Teleshakespeare* de Jorge Carrión publicado en 2011 (Errata Naturae) nos queda lejos. Algo menos las series de entonces: *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *The Good Wife* (CBS, 2009-2016), *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), etc. Esto tiene una justificación evidente: una obra difusiva no se equipara en resonancia o efecto, ni operará en el mismo campo que aquello que interpreta. Empero, tanto el ámbito reflexivo como el producto cultural —aquí, serial— compartirán la presión de la dimensión temporal propia de los medios audiovisuales y digitales —algo que otros frentes como el literario podrían evadir, con mayor o menor éxito—.

Once años después, llega *Teleshakespeare. Edición remasterizada* (2022) bajo el amparo de Galaxia Gutenberg. Como reza la sinopsis, el autor “le ha añadido cien nuevas páginas” a su texto previo cuyas directrices eran, “por un lado, conformar una suerte de guía de las más destacadas series de televisión de [aquellos] últimos años [...] proporcionando un conjunto de ensayos breves, ágiles y lúcidos”, y por otro, articular “la primera reflexión general publicada en [España] sobre [las teleseries como] nuevo fenómeno visual y narrativo que ya ha transformado nuestra definición del relato audiovisual, construyendo, además, nuevos modelos de visionado e interpretación” (2011, sinopsis). Si bien —afortunadamente— el espectro de la reflexión televisiva ha sido extendido a diferentes contextos entre ambas publicaciones; si bien, y a ritmos aún más vehementes, la cartelera de gran consumo se ha pluralizado a las exigencias de la audiencia global, esta obra última de Carrión se muestra congruente con su primer propósito (Nota final): busca servir de vía hacia el género audiovisual.

Teleshakespeare. Edición remasterizada (TR en adelante) perpetúa la apuesta de 2011 al replicar la usanza de las teleseries creadoras de mundos (p. 22): la apertura *in medias*

res, sin prólogo ni antesalas; e interesa destacarlo por su espíritu provocador. El “Episodio piloto” (p. 17) proyecta un análisis ampliado sobre códigos afines entre ficciones seriales del mercado anglófono (prioritariamente estadounidense, difícilmente imputable al autor), mientras que la segunda parte, “Telenovelas” (p. 79), alberga un catálogo de connotaciones sinópticas y ensayísticas extendido de 18 a 28 series en total (suprimiendo el capítulo sobre *Treme*). Como complemento paratextual, después de la Nota final (p. 275, también extendida), figuran los listados de las ficciones audiovisuales citadas (pp. 279 y 285), cerrando así el círculo anticipado por la portada: doce personajes representados por la ilustradora murciana Ana Galvañ, cuya selección dista de ser fortuita (la edición española de 2011 cuenta cinco figuras protagónicas de cuerpo entero, autoría de la editorial).

Una revisión entre ambas portadas sugiere la intervención de eventos que no deberían atribuirse al lenguaje estético en favor de la propaganda editorial o a la reinterpretación artística de perfiles icónicos (de izquierda a derecha, de arriba a abajo: Fleabag, Walter White, Gilead/Offred, Barack Obama, Buffy, Rue Bennet, Daenerys Targaryen, Tony Soprano, Dustin Henderson, Kevin Garvey, Donald Trump, y menos mal, William Shakespeare). Tampoco a la multiplicación de series o a la diversificación de plataformas de acceso, causales en absoluto irrelevantes. Carrión parte de un factor tangencial: no vemos series, las experimentamos; en concreto, desde sus personajes.

Mediante un señalamiento conciso en la historia de la teleficción —su herencia de las tradiciones dramáticas (a la vez que se distancia por omisión del factor económico)—, el autor resalta el carácter autoconsciente del género, su (auto)desafío constante, la manipulación de la brecha dicotómica presente-futuro y la supervivencia a las distorsiones humanas extradiegéticas proyectadas desde su contenido. Todo a servicio de un telespectador que acepta tales criterios como los andamios de un pacto de ficción cosmopolita e insaciable; también perpetuo, que, a diferencia de la literatura, del teatro y del cine, no exige un cierre tajante: no así la *sensación de una conclusión*¹.

A partir de una lectura intertextual, Carrión destaca aquellos grandes temas humanos que motorizan la teleserialidad mundial. No para explorar las conexiones avistadas con otros géneros sino develar sus engranajes contemporáneos. Se distinguen tres niveles en su reflexión: el primero, más llano, casi traslúcido, trata los contenidos narrativos como breviaros de la realidad, como si *Stranger Things* fuera una sinopsis de la familia (p. 251), *Euphoria* de los vicios adolescentes (p. 255) o *El cuento de la criada* de los fanatismos sistematizados (p. 237) estadounidenses —y no viceversa—. Un segundo

¹ Piénsese en el caso ejemplar de *Sense8* (Netflix, 2015-2017), escrita y dirigida por las Hermanas Wachowsky y J. Michael Straczynski. Tras dos temporadas, la plataforma anunció su cancelación. No por el índice de recepción sino los altos costos que requería su filmación (con locaciones en México, India, Corea del Sur, Estados Unidos, Kenia y Alemania, por lo menos). Lejos del conformismo, lxs fans (siendo una de las series defensoras de la diversidad, parece justo rescatar el lenguaje) realizaron sonoras protestas solicitando una conclusión digna. Netflix accedería a la petición concediendo un último episodio como cierre magistral a la altura de las expectativas generadas por la propia serie. Un gesto rentable que haría historia.

nivel sugiere un continuum genérico presente, por ejemplo, en la ciencia ficción o en el drama político, como “*Damages*: el lugar de la justicia” (p. 109) y “*The Good Wife* o cuando la verdad es un sinfín de versiones cínicas de la mentira” (p. 193). Un tercer nivel, quizás el más propositivo, critica el reciclaje de los códigos culturales que se abrieron brecha hasta la tercera edad de oro. A este propósito, se hacen notar “La supervivencia del supergénero: *Heroes* en el contexto de la superheroicidad” (p. 147), “*Mad Men* y *Beautiful Women*” (169) y “*Hannibal*: la escena del crimen como arte contemporáneo” (p. 229), donde Carrión apuesta por una “teleficción comparada”.

“Episodio piloto” condensa una breve colección de cuestiones que, de 2011 a 2022 (y posiblemente para los años subsiguientes), han germinado en el ámbito de los estudios culturales en materia audiovisual. De ahí la impresión de que el primogénito quedaría lejos. Sin embargo, la reproducción casi inalterada de una edición a otra sugiere una inmutabilidad alarmante. Ahora, la distancia no es sinónimo del olvido, ni excusa a la irrelevancia. *TR* suma a su predecesora no solo con anotaciones críticas puntuales sino con la incorporación de series protagonistas de la última década: *Hannibal* (NBC, 2013-2015), *Stranger Things* (Netflix, 2016-2024 presuntamente), *Handmaid’s Tale* (Prime Video, 2017-), *Euphoria* (HBO, 2019-), *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), etc. La obra procura re-situarse en el diálogo al que diera inicio. El tiempo dirá si lo logra.

Una apuesta segura a este fin y que aporta a la recepción de la teleserie desde su significado experiencial, sería un elemento que el autor resume oportunamente: “El nuevo estupefaciente se llama *personaje*” (sic., p. 22). Ciertamente, decir *Fleabag* sin *Fleabag* es un pleonasma (lingüístico y argumental), *Euphoria* sin *Rue*, *Stranger Things* sin *Eleven*, *Will* o *Hopper*, *GoT* sin *Tyrion* o *Khaleesi*... Blasfemias, sin duda. Porque, y Carrión es muy consciente de ello, la entrada de una narrativa, sea literaria, teatral, cinematográfica o serial al espectador continúa siendo el personaje. La portada explota esta cuestión; más aún, sugiere el funcionamiento en un nivel referencial de un paralelismo entre personajes ficticios politizados y políticos ficcionalizados / ficcionalizables. Ambas categorías forman parte de la conciencia del telespectador. De tal forma, el alcance de la representatividad es medible en tanto existan “ecos” de aquello que signifique una proximidad con lo Real; o bien, del uso de los discursos identitarios que *dramaticen lo humano* en su propia tensión argumental. *Lo humano* como “un fenómeno dinámico, esquivo, resbaladizo, nómada, de imposible fijación, que nadie puede definir inequívocamente” (p. 74), y cuya indefinición es causa y origen de su multirepresentatividad. El marco de referencias se muestra fluctuante, manipulable y, ¿por qué no decirlo?, altamente rentable.

La pregunta con la que se puede concluir esta reseña procura la apertura a una discusión: ¿Dónde quedó Shakespeare? ¿En qué punto del camino desapareció su nombre, so pretexto de la magnificencia de su aportación a la humanidad? ¿Aún es necesario recurrir a los grandes nombres para exponer la validez de los formatos modernos, de alto consumo masivo, en defensa de la validación de una reflexión formal? Carrión roza tal desarraigo desde una verdad asumida, pactada en silencio: “Shakespeare

está de un modo u otro en todas las producciones dramáticas anglosajonas, porque no hay guionista ni telespectador que no haya leído o visto sus obras, sus adaptaciones, sus incontables versiones” (p. 71). Argumento que intenta justificar la ausencia de un estudio comparativo, de una búsqueda detectivesca, del rastreo de los referentes del dramaturgo inglés en las series exploradas. Omisión que sugiere otra realidad un tanto preocupante, algo que a modo de guiño se puede observar (nuevamente) desde la portada: la presencia explícita de Shakespeare, del titán literario, es irrelevante para el discurso dramático televisual. Su lugar es sustituido por nombres nuevos, aunque fugaces, sea por inmediatez, vertiginosidad, sustitución de unidades de significado, o la lucha por el reposicionamiento de las potencias geoculturales en el centro mundial. Su figura es arrinconada al fondo de los “vasos comunicantes” audiovisuales; también a la esquina inferior derecha de un libro que lleva su apellido, como un anclaje rezagado al fondo más profundo del arte.

¿Dónde ver “Shakespeare”? *We might catch him on TV.*

Mitzi E. Martínez Guerrero
Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
Universidad Nacional Autónoma de México



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).