

Hacia un nuevo horizonte: la carretera como motivo visual en la serialidad contemporánea

Laura Calvo Gens

Tutor: Jordi Balló

Iconografía del Cinema, Primer Trimestre, 2018-2019

**Facultat de Comunicació
Universitat Pompeu Fabra**

Resumen: Entendiendo “la carretera” como elemento de particular importancia visual e iconográfica para el cine, este texto intenta delimitar sus consiguientes significados en el contexto de la producción serial contemporánea. Además, el ensayo intenta examinar si este contexto permite la creación de nuevos significados para el motivo de “la carretera” al presentarse en televisión. A través de series como *Twin Peaks*, *Maniac*, *Breaking Bad* o *Fargo*, caminaremos, por lo tanto, un sendero en el cual examinaremos los nuevos significados que este elemento ofrece en una narrativa de características particulares que lleva a la resignificación de un motivo ancestral del cine.

Palabras clave: carretera, motivos visuales, ficción serial contemporánea, iconografía de las series

Abstract: Understanding “the road” as an important visual and iconographic element in cinema, this essay seeks to explore its meanings within the context of contemporary TV series. Furthermore, it intends to examine if this context can create new meanings for “the road” and how this element works differently when explored in TV. Through series such as *Twin Peaks*, *Six Feet Under*, *Maniac*, *Breaking Bad* or *Fargo*, we will walk a path in which we will examine the new meanings that, in fact, this element offers in a narrative with particular characteristics that lead to the resignification of an ancient motif in cinema.

Keywords: road, visual motifs, contemporary serial fiction, iconography of TV series

HACIA UN NUEVO HORIZONTE: LA CARRETERA COMO MOTIVO VISUAL EN LA SERIALIDAD CONTEMPORÁNEA

Laura Calvo Gens

Máster en Estudios de cine y audiovisual contemporáneos (UPF)

1. INTRODUCCIÓN: BREVE HISTORIA DE LA VISIÓN DEL ASFALTO

Hay imágenes que se repiten y no cesan. Si pensamos en imágenes perpetuadas a lo largo de la historia del cine y sistemáticamente buscamos para ellas un sustento en la imagen pictórica comprobamos que el motivo permanece, que el motivo visual es un arma para expresar inquietudes y sentidos que encuentran sus raíces en cuestiones profundas e importantes para el ser humano.

¿Es éste el caso del motivo visual de la carretera? Si intentásemos escribir su historia en la pintura nos daríamos cuenta de que esta se intuye, pero en pocas ocasiones se presenta: las muestras pictóricas que ayudaron a construir la historia del motivo se relacionan más con el sentido del camino, el desplazamiento de los cuerpos y la velocidad, que con la carretera como materia poética. *El cacharrero* (1779) de Goya sugiere que la automoción del carruaje, a través de las líneas difuminadas de las ruedas, relaciona el paso de este elemento con el paso de la vida, duplicándose en las tres edades de las mujeres que, estáticamente, presencian la escena. También en estos términos pintó William Turner en *Lluvia, vapor y velocidad* (1884) el ferrocarril como símbolo de modernidad contrapuesto al barco como representación de la calma de los medios de transporte de antaño, que cambia el fluir de la historia hacia nuevos horizontes, nuevas velocidades, nuevos caminos.

Fue Edward Hopper quien elevó la carretera a motivo digno de representación y, curiosamente, es dentro del imaginario norteamericano donde la carretera se configura como elemento que emana belleza, como elemento inspirador para la creación artística. ¿Cómo explicar el desarrollo de un género cinematográfico como la *road movie* y, consecuentemente, la perpetuación del motivo visual de la carretera en un contexto que no fuese el norteamericano? La carretera es la promesa de un futuro mejor: el *American Dream*. La carretera es la imagen de una consciencia arraigada en la sociedad norteamericana que habla de una historia, de una cultura y de sueños capaces de

transcender por su universalidad a otros contextos¹. Como señalan Cohan y Hark “the road movie is (...) a Hollywood genre that catches peculiarly American dreams, tensions, and anxieties, even when imported by the motion picture of other nations” (1997, p.2).

¿Cuántas vidas puede tener un motivo visual? Si en el cine el motivo visual se erige en su condición auténtica y espontánea donde “la seva filiació compositiva amb la iconografia plàstica, s’ha concretat a partir de les voluntats expressives del cinema” (Balló, 2000, p.13) ¿pueden las series de televisión constituir la matriz de un cambio formal, análogo al experimentado por el eje pintura-cine, en el que el motivo visual permanezca pero aportando resignificados que respondan a las voluntades expresivas de las ficciones seriales contemporáneas?

2. LA SERIE DE TELEVISIÓN: UN NUEVO LIENZO PARA EL MOTIVO

La ficción serial contemporánea apuesta por la reiteración del motivo de la carretera, pero este motivo adopta distintas formas y, más aún, aparece normalmente de la mano de otros motivos visuales (como el regreso al hogar, la pintura de la ciudad, la contemplación del paisaje o la escucha de música) y los consiguientes elementos que completan el sentido de la carretera: el coche, el retrovisor, el parabrisas, los faros, las señales de tráfico, los semáforos, las luces, el paisaje que la carretera atraviesa.

En la serie de televisión la carretera no parece funcionar como elemento que conduzca al horizonte, como elemento que prometa un futuro mejor, como reflejo de esperanzas: las series erradican el componente épico que había explotado la *road movie*. Quizás esta condición se deba a la propia naturaleza de la televisión, es decir, la reiteración del motivo de la carretera en las ficciones seriales contemporáneas puede conjugar una suerte de (re)presentación que ayude a vislumbrar la esencia del aparato televisivo. La televisión y la carretera resultan elementos familiares, elementos con los que estamos en contacto a diario: son representaciones de nuestra contemporaneidad.

¹ La lista de *road movies* americanas es interminable: *The grapes of wrath* (John Ford, 1940), *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1974), *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2006). También el cine europeo se inscribe en un imaginario que recurre a la carretera para cuestiones semejantes. Godard, propone la construcción de una estética característica a través de la carretera. ¿Cómo olvidar el viaje por carretera de Marianne y Pierrot (le fou) y sus colores tan brillantes, esa ida infinita que permite a los amantes llegar al infinito o a la muerte? ¿Cómo olvidar las muertes de Nana en *Vivre sa vie* (1962) o la de Michel en *À bout de souffle* (1966) en el asfalto? ¿Cómo olvidar el larguísimo plano secuencia de un atasco, ese plano escultórico, en *Week-end* (1967)?. Por su parte, en *Fresas salvajes* (Ingmar Bergman, 1957) o en *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) se reviven cuestiones del pasado, porque, quizás, la carretera en Europa se ligue a la necesidad de regreso, a la presencia de un pasado contrapuesto al ansia de futuro del imaginario norteamericano.

La carretera y la televisión se conjugan para intentar significar un motivo que es representación de nuestra época, de una época marcada por el distanciamiento en la contemplación de estos dos elementos. La carretera, como la televisión, se proyecta como una sucesión de imágenes que se (re)presentan en un cristal (el parabrisas o la pantalla) que sólo existen como el simulacro que Baudrillard percibe en su particular viaje a América: “everything is destined to reappear as simulation. (...) Things seem only to exist by virtue of this strange destiny. You wonder whether the world itself isn’t just here to serve as advertising copy in some other world” (1988, p.32).

La carretera es un lugar tan nuevo como la televisión y si nos atenemos a la propuesta de Augé, la carretera es un no-lugar en tanto cuanto espacio supuesto para la circulación, en tanto cuanto lugar transitorio: un elemento que visualiza lo efímero y pasajero de nuestra contemporaneidad (2000, p.84). Y así el no-lugar se contrapone al lugar en función de la historia:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. (...) La Sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos. (Augé, 2000, p.83)

2.1. David Lynch o el motivo como leitmotiv de autor

Picasso y sus guitarras, Cézanne y sus frutas, Godard y sus espejos, David Lynch y sus carreteras. Para el director norteamericano, trabajador de la obsesión, la carretera ha constituido *leitmotiv*, motivo que es sello de autor. Su destreza no reside en la exploración de un nuevo motivo², sino en una reinterpretación de las significaciones que este tiene para la historia, para la obra, y la exploración formal de cariz obsesiva que éste perpetúa en su filmografía.

Lynch ovaciona la carretera en cada una de sus obras, de hecho, estructuralmente cuenta con dos *road movies* diferentes en su naturaleza: *Wild at heart* (1990) y *A straight story* (1999). La primera, la fuga salvaje de dos amantes que buscan en la carretera la

² Según Balló y Bergala “la impureza de la idea de “motivo” en el cine responde exactamente a esta triple naturaleza: del lado del mundo, de la realidad; del lado de su tratamiento cinematográfico, de la espacialidad del cine, y del lado más íntimo, del que conforma a la singularidad de un autor. Inventar una nueva manera de pintar suele pasar necesariamente por elegir nuevos motivos” (2016, p.12). Lynch no inventa el motivo de la carretera, pero a partir de un motivo ya presente, lo reinventa.

liberación; la segunda, la entrañable historia de un anciano que emprende el viaje último para visitar a su hermano moribundo. Por su parte, *Lost highway* (1997) destruye la lógica de la carretera como elemento (de la *road movie*) para explorar la carretera como motivo abierto a nuevas significaciones. La carretera se conforma como señal que indica la pérdida del sentido pues no sabemos a dónde nos lleva: se configura como un limbo bidireccional, situado entre la recurrencia de las dualidades que Lynch explora en su poética.

En el videoclip *I'm waiting here* (2013) de Lykke Li, resume las inquietudes de su persona. La música fluye por la carretera, cortada por las superposiciones de los planos, que atraviesa el desierto en un trabajo rítmico de las líneas que separan los carriles del asfalto mientras anochece³. Ampliando las potencialidades del motivo al panorama del videoclip musical e incidiendo en la configuración de una estética para un director a través de un motivo visual brutalizado en el que se encuentra una poética personal, propia, una mirada única que diluye los límites fronterizos de la representación audiovisual, porque como indica Chion, la condición de genio renacentista del director pasa por una renovación formal del relato que rompa las barreras de público y género (2003).

Así, la historia de la televisión le debe mucho a David Lynch. Si en 1990, junto a Mark Frost, inauguró con *Twin Peaks* la época de la *Quality TV*, con *Twin Peaks The Return* (2017) probablemente esté inaugurando una nueva manera de entender, de experimentar (otra vez) la ficción serial. Lynch había encontrado en la televisión la ventaja de la larga duración del relato pues “en cine se puede interpretar una sinfonía, pero en la tele se está limitado a un chirrido. Única ventaja: el chirrido puede ser continuo” (Chion, 2017, p.90). Su concepción pictórica que atiende a la composición, a las texturas o a los colores en *Twin Peaks* reivindican una iconografía que recuerda los lienzos de Hopper. Como indica Mínguez, la preocupación de Lynch por el retrato americano de los años 50 (constante a través de las numerosas referencias a su infancia en entrevistas) es la misma que Hopper había captado años atrás con su pintura (2018). De hecho, en *Twin Peaks The Return*, Lynch homenajea al pintor a través de la recreación de escenas como la de la gasolinera, el porche, o la oficina características del episodio 8.

Quizás el episodio 8 de *Twin Peaks The Return* suponga un antes y un después en la manera que tenemos de ver televisión porque, como indican Balló y Pérez, “Lynch ha

³ En este sentido, la última parte del videoclip coincide con el primer (y repetido) plano de la carretera en *Lost highway*. Esta similitud se debe a la exploración del motivo en un ambiente nocturno que impide ver el paisaje, pero que, gracias a los focos del coche, permite ver la carretera. De esta manera, Lynch parece decir que la carretera solo puede ser observada en su plenitud cuando es de noche.

pulverizado los motivos inherentes a su propio cine (...) para extremar la percepción maligna de lo que normalmente no es dado a conocer, oculto bajo la impoluta precisión fotográfica que el arte experimental sí puede dinamitar” (2018, p.35). Lynch explora un conjunto de motivos recurrentes: los patrones del suelo, las cortinas, los pies o la carretera. De hecho “la importancia que adquiere todo lo superficial en sus películas (...), constituye parte esencial de su estilo y es lógica consecuencia de su actividad pictórica” (Hispano, 1998, p.15).

Como muestra de su sensibilidad pictórica se muestra la carretera abierta a un nuevo tipo de figuración: la nocturnidad. Cuando el *doppelgänger* de Cooper se traslada por la carretera en *Twin Peaks The Return* esta se vuelve un motivo audiovisual que encaja dentro de una propuesta de resignificación en la que al son de *American woman* se explora el gusto por el desplazamiento y el claroscuro que ilumina la carretera potentemente, y escasamente el alrededor paisajístico. La cuestión formal, pictóricamente superficial, es la transposición de lo esencial: la carretera se pinta en este lienzo como medio, como tránsito entre dos espacios que son distintos, entre dos mundos que son distintos: un punto que dejamos y un nuevo lugar al que llegamos, juntos en ese no-lugar que es la carretera.



Twin Peaks The Return, David Lynch, 2017 (Showtime)

Esta parece ser la revelación: la carretera es lo que nos lleva a esa otra parte esencial del imaginario lynchiano en el que la belleza se encuentra en lo destructivo y contaminante, en el humo, en el asfalto (Hispano, 1998). David Lynch es quien de revelar lo que en la naturaleza del mundo permanece oculto donde la carretera se erige como elemento determinante en el juego. Entonces, la carretera se muestra en su máximo enaltecimiento poético, en su capacidad de atracción potenciada por un conjunto de

cuestiones formales definitorias del autor para la contemplación estética y, al mismo tiempo, como revelador de secretos.

No es casual que en el imperio de árboles que Cooper describe a la ausente Diane en el capítulo piloto de *Twin Peaks* (1990), la carretera actúe como contrapeso: la naturaleza y su destrucción, el sonido y el silencio, la vida y la muerte se diluyen en un reino de dualidades reflejadas en el doble sentido de circulación de la carretera⁴. Cuando Dale Cooper llega a Twin Peaks en el primer episodio de la primera temporada, Lynch y Frost relatan su entrada por carretera a través de inolvidables planos como el del cartel indicador del lugar geográfico y la población de Twin Peaks. En este prelude no solo se relata la llegada de un personaje a un nuevo lugar, sino que se revela la presencia latente de un cambio futuro y desconocido. La carretera se vuelve tiempo, la presencia de un tiempo futuro que está por cambiar el presente, una visión, un holograma que indica una (r)evolución del personaje.



Twin Peaks, David Lynch y Mark Frost, 1990 (ABC)

En el último capítulo de *Twin Peaks The Return*, cuando Diane y Cooper se dirigen a Odessa, el protagonista detiene el coche ante una torre eléctrica⁵ para sentenciar “once we cross, it could all be different”, es decir, la carretera implica un viaje sujeto al cambio y la evolución de los personajes. Pero, al mismo tiempo, esta puede ser la vía para marcar un proceso histórico concreto: el cambio que el aparato televisivo experimentó

⁴ Recordemos que tanto en *Lost Highway* como en *I'm waiting here*, la cámara se coloca dispuesta a registrar esta dualidad. El plano se desplaza de un carril a otro, obligando a nuestra vista a seguirla en este transitar que encaja con las experiencias de dobles mundos, de desdoblamientos temporales y de reflejos de la estética e historia lynchiana.

⁵ También la electricidad palpita como si su invisibilidad se construyese como motivo ausente pero presente en su sonido, es decir, un motivo sonoro-visual también fecundo en su análisis particular y en el análisis de los numerosos y recurrentes motivos visuales en las creaciones del director estadounidense.

bajo las órdenes de Lynch y que se comprueba con la repetición de imágenes que explicitan esta quiebra en el contexto de su filmografía. Así termina su historia en *Twin Peaks*: el grito de Laura Palmer ante el regreso a un espacio-tiempo indefinido en el epicentro de una carretera, en el epicentro de un cambio psicológico para los personajes y de una tormenta en el formato serial contemporáneo.

2.2. *The Sopranos, Big little lies* o el motivo como *opening*

The Simpsons, The Sopranos y *Big little lies* se inician con una estructura de títulos de crédito análoga. En los tres casos los personajes principales experimentan un traslado por carretera hacia la comodidad del hogar. El motivo visual de la carretera se presenta entonces como una prolongación del motivo visual de la vuelta a casa y, al mismo tiempo, como motivo que refleja la propia intención de los títulos de crédito: iniciarnos en una historia. Bort señala la estabilidad, invariabilidad e inmutabilidad del *opening*⁶ como elemento clave para la identificación del espectador (2010), y, en la misma línea Balló y Pérez proponen:

Apreciar y adherirse a una serie televisiva es rendirse, ante todo, a la entrada en una geografía conocida, a introducirse en un territorio reiterado. Ya los títulos de crédito parecen señalar la permanencia del espacio invariable, en plano general, e invitan a penetrarlo. Constituyen umbrales de fuerte poder hipnótico que regulan la entrada a esta casa alternativa que es el escenario singular de cada obra en conjunto. (2005, p.42)

Tomando como punto de partida la familia Simpson, al igual que Balló y Pérez en su análisis de los motivos visuales en la ficción televisiva contemporánea (2018), entendemos que la familia, disgregada, recorre los caminos de Springfield en coche, en monopatín, en bicicleta para evidenciar un regreso al hogar, al salón familiar en el que la familia se reúne para ver la televisión. Este hecho demuestra el arraigo de la ficción televisiva en la sociedad norteamericana: la televisión es un elemento primitivo (pues substituye al fuego como elemento unificador de la reunión) alrededor del cual la familia se reúne. La cotidianidad de la familia Simpson, manifiesta, por extensión, la cotidianidad del espectador, es decir, se produce un reconocimiento (Balló y Pérez, 2018) y la serie se

⁶ El *opening* combina recursos de los títulos de crédito propios del cine y de la cabecera televisiva “convirtiéndose en un paradigma discursivo con corpúsculos de singularidad que prometen en él un cierto valor de diferenciación” (Bort, 2010, p.12)

convierte entonces en el reflejo del espectador que actúa como generador de comodidad al reproducir una situación conocida.

En *The Sopranos*, creada por David Chase y emitida en HBO de 1999 a 2007, es el protagonista, Tony Soprano, quien vuelve al hogar al amparo de la carretera. Este particular *nostoi* se narra desde el interior del vehículo para que el espectador observe el paisaje de New Jersey como un canto a las infraestructuras que conforman el alma de la ciudad: sus puentes, sus monumentos, sus señales de tráfico, sus restaurantes, sus casas son objeto de una creación poética que explora el movimiento de la cámara, los planos inclinados, los primeros planos de Toni en el retrovisor. Este paisaje se conforma como un reflejo de la sociedad que produce la obra, es el retrato de una contemporaneidad y de una historia que el espectador conoce y vive.



The Sopranos, David Chase, 1999-2007 (HBO): *opening*

Las series de televisión reproducen nuestra historia más cercana y, por ello, actúan como reflejo de nuestro presente. En este sentido, la evolución del *opening* de *The Sopranos* testimonia el acontecimiento histórico determinante de la cultura occidental del siglo XXI y sus creaciones: el 11S. Hasta la temporada 4 los títulos de crédito enfocan las Torres Gemelas, pero a partir de la temporada 4 la imagen se borra, bien como intento de anular la visión traumática, bien como intento de crear una historia que conjugue ficción y realidad, como escritura o relato que atestigüe una historia real o como consecuencia de la cinemania-reflejo del individuo hipermoderno. Como indican Lipovetsky y Serroy a propósito de esta cuestión y de las Torres Gemelas, “los individuos no paran hoy de fotografiar y filmar lo que les rodea (...). Como si la imagen obtenida

importase mucho más que la experiencia que se ha vivido de manera inmediata” (2009, p.308).

En 2017, de la mano de Jean-Marc Vallée, *Big Little Lies* recuerda este esquema introductorio en el que la carretera se configura como elemento que conduce el *opening* para hacer entrar al espectador en la vida de las protagonistas de la ficción. La ficción muestra un cambio de paradigma, pues son las protagonistas las que regresan a casa coincidiendo con la lógica evolución histórica de la *road movie* en los años 90⁷. La serie de televisión hace justicia al sistema de pensamiento y las sociedades en las que se inscribe ya que de repente es la mujer la que conduce y ocupa el espacio de la carretera en un justo ejercicio de empoderamiento. Como indican Balló y Pérez (2018):

La entrada en casa, o el regreso al hogar no atendía, en la televisión tradicional, a una iconografía épica (...), sino que suponía un ritual cotidiano, efectuado después de una jornada de trabajo más. Ese retorno se daba en clave patriarcal, pues así se organizaba el mundo de las series *familiaristas*. (p.17)

En el minuto y medio de *opening* se relata al espectador la historia: un grupo de mujeres y sus hijos e hijas serán los protagonistas de una historia que encuentra en el movimiento violento de las olas su inicio y su final. Los títulos de crédito son una sinfonía que oscila entre lo sólido, materializado en la carretera, y lo líquido, en las numerosas formas que el agua del mar adquiere en su representación del lugar de desarrollo de la historia. Esta lucha entre lo sólido y lo líquido, transpuesta en los sucesivos planos enfocan a las distintas protagonistas conduciendo por las carreteras del lugar que habitan, es el gesto que derrota el motivo visual como entidad patriarcal arraigado en un imaginario de ficción que se había instaurado en la televisión norteamericana desde los años 50.

2.3. *Six feet under* y *Maniac* o el motivo como continuación de la narración inconclusa

La carretera constituye también un motivo utilizado en algunos finales de las ficciones televisivas: en el momento culminante de la historia la carretera se presenta como opción poética y como opción narrativa. La naturaleza continuadora, de avance hacia el horizonte que expresa el asfalto, ha evidenciado la narrativa homónima del final

⁷ Según García Ochoa “en los 90 asistimos al verdadero boom de la *road movie*, con la continuación de la tendencia autorreflexiva y/o paródica, la recuperación de la vía contracultural y, como fenómeno novedoso, la incorporación de la mujer y de la multiculturalidad” (2018, p.431) donde *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) personifican cinematográficamente el correspondiente panorama sociocultural.

de algunas muestras de ficciones televisivas. Como escribe Balló a propósito del motivo del horizonte en el cine:

Una carretera, un cotxe i dos protagonistes assedegats d' experiència, deixant-se engolir i penetrar per un paisatge (...), ple d' icones visuals: la carretera, els pals telefònics que l' emmarquen, la seva imatge reflectida en el retrovisor, les ratlles de l' asfalt, i la línia de l' horitzó que marca la necessitat imperiosa de no abar mai el camí. (2000, p.205)

En 2018, Cary Fukunaga concibió el final de *Maniac*, una miniserie producida por Netflix, como un *happy end* esperanzador en el que la carretera da continuidad a la historia que se relata. Aunque la historia no se proyecta para una segunda temporada, Cary Fukunaga entendió la necesidad de una “suspensión” que diese continuidad y posibilitase el final abierto a la imaginación del espectador. Esta decisión es fiel a una tendencia que se viene configurando a raíz de unos relatos seriales que en la contemporaneidad apuestan por no cerrar la historia directamente, sino por una última imagen inconclusa que permita al espectador imaginar el futuro de los personajes de la ficción a través de distintos recursos formales⁸.

No es el caso de uno de los finales más dramáticos de la historia de las series: *Six Feet Under*, la ficción creada por Allan Ball entre 2001 y 2005. La funeraria como negocio familiar, que supone una crítica al modelo “negocio de la muerte” de los contextos capitalistas, se estructura en torno a la muerte como elemento de cohesión (Balló y Pérez, 2005), pero esta presencia reiterada al principio de cada uno de los capítulos no había sido suficiente para familiarizar al espectador con la muerte de los protagonistas pues después de pasar tantas horas observando sus erráticos e hilarantes comportamientos el espectador comienza a sentir cierto cariño por la familia Fisher y sus allegados. La carretera es el motivo que se utiliza para dibujar estas muertes: Claire, la hija pequeña, conduce hacia su futuro laboral en NY desde LA mientras la imagen de la joven conduciendo se alterna con los *flashforwards* de las muertes de cada uno de los personajes principales.

Vemos entonces la muerte en un *setting* muy particular que coincide con la poética de la serie y con el sentimiento que impregna las carreteras norteamericanas, porque como indica Baudrillard “everything disappears before that desert vision. Even the body, by an

⁸ Es el caso del final de *The Sopranos*, de *Twin Peaks The Return* o de *Fargo*, en las cuales el final adopta una forma de final abierto que, aunque en ningún caso se retome, deja margen de actividad al espectador en la complejidad de la historia.

ensuing effect of undernourishment, takes on a transparent form, a lightness near to complete disappearance” (1988, p.28). La carretera sirve como imagen del camino de la vida y nos remite a la máxima expresada por Kerouac en *On the road*: “la carretera es la vida”. En el incesante *memento mori* que la serie repite en cada episodio la vida surge, en última instancia, de la carretera, mientras los *travellings* laterales transmiten la velocidad y fugacidad del tiempo (Sorolla, 2013): Claire conduciendo es Claire viviendo, es todo y cada uno de sus familiares, todos y cada uno de los espectadores viviendo, caminando hacia el único destino seguro que es la muerte.



Six Feet Under, Allan Ball, 2001-2005 (HBO)

2.4. *Breaking Bad* y *Sharp Objects* o el motivo como música y voz

El viaje por carretera, la música y el diálogo van de la mano. Las imágenes de Tony Soprano conduciendo se acompañan de la música extradiegética de Alabama 3 (*Woke up this morning*), Claire Fisher escucha *Breathe me* de Sia y David Lynch reproduce en *Twin Peaks The Return* una lentísima versión de *American woman* (Jimi Hendrix) en el paseo nocturno del *doppelgänger* de Cooper. Estas muestras cargan dramáticamente las escenas y reproducen el carácter de los personajes y las escenas.

En *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) Vince Gilligan apuesta por una escena inconfundible en la que el protagonista, Walter White, se desplaza por la carretera que atraviesa el desierto de Nuevo Mexico. Walter canta *A horse with no name* de America y cada vez que el plano sale del interior del coche el sonido desaparece, subiendo y bajando de volumen a medida que se acerca al coche. El protagonista nos cuenta su intimidad cantando: “I’ve been through the desert on a horse with no name / it felt good to be out of the rain / in the desert you can remember your name / ‘cause there ain’t no one for to give you no pain” reza la letra que resume su viaje por un desierto permanente a lo largo

de la serie. Walter viaja libre en un caballo sin nombre para descubrir quien verdaderamente es, su nombre: la carretera es un desierto que descubre identidades.

En 2018 Jean-Marc Vallée explota en *Sharp Objects* (HBO) la potencialidad intimista de la carretera. La carretera es un no-lugar⁹ que la protagonista utiliza para volver a casa pero que en este caso se vuelve familiar, íntimo. La protagonista conduce por lugares de decadencia desoladora en Mississippi y encuentra en este conducir la reconciliación consigo misma. El coche se vuelve hogar: es bar (pues siempre encuentra un momento para tomar un trago de vodka), es dormitorio (pues llega a dormirse en el coche) y es lugar para reproducir cada una de las canciones (entre las cuales se reproduce alguna de Led Zeppelin) que baila y canta libremente en la intimidad que este espacio constituye.

También la cuestión del diálogo responde a la lógica de esta poética introspectiva. El coche es un espacio interior que permite la reflexión de sus personajes en soledad, pero también en compañía. En la primera temporada de *True detective* (Cary Fukunaga, 2014) Rust, el protagonista, aprovecha el espacio transitorio de la carretera para expresar su filosofía existencial a su compañero, para llenar ese espacio vacío del no-lugar que es la carretera. Del mismo modo, el espacio interior del coche se convierte en un lugar de reunión e intimidad, en un refugio donde también entablar un diálogo de carácter cotidiano (como en la primera temporada de *Fargo*, Noah Hawley, 2014), o de formato confesional (como tras la detención de Peggy Blumquist en la segunda temporada también de *Fargo*, 2015).

3. CONCLUSIONES: UN NUEVO HORIZONTE

La carretera es un elemento de escasa representación en el campo pictórico, un motivo del que el cine se enorgullece engendrando un género que resuma sus potencialidades narrativas y/o poéticas y una imagen repetida a través de estructuras análogas que responden al espíritu y las necesidades de las ficciones televisivas contemporáneas. En función de las cuestiones comunes que comparten las representaciones del motivo visual de la carretera en estas ficciones se puede esclarecer una genealogía de atribución de significados que reivindicuen la capacidad poética del relato serial contemporáneo.

⁹ Es fundamental en este sentido la reiteración de los motivos visuales que complementan el entramado de la carretera. La señalización textualizada que define los no-lugares y forma parte de una consciencia que incide en la señalización, prohibición o información (Augé, 2000). Así se vuelve sobresaliente una de las señalizaciones que aparece en el episodio 1: “last exit to change your mind”.

David Lynch personifica la revolución del motivo como leitmotiv y sello de autor a través de una exploración formal (musical, lumínica, de encuadre, composición y movimiento) y simbólica (la carretera como umbral, como separación entre dos mundos) que manifieste sus inquietudes creadoras. *The Simpsons*, *The Sopranos* y *Big Little Lies* apuestan por la reiteración del motivo en un *opening* para el que la carretera no solamente se erige como perpetuación del motivo del regreso al hogar, sino como respuesta a la propia naturaleza transitoria del mismo y como marco que visualice el proceso histórico de un tiempo cambiante en el que la ficción serial se instaura en nuestra cotidianidad. En contraposición, el motivo visual de la carretera se presenta como fundamental en el final de ficciones como *Maniac* o *Six Feet Under*: la carretera obedece al fenómeno de suspensión/continuación de la historia y como metáfora de la vida que continúa, de la serie que continúa, aunque el final se cierre. *Breaking Bad*, *Sharp Objects*, *True Detective* y *Fargo* materializan una construcción del espacio y la intimidad, como en un interior veermeriano, donde el tránsito por carretera y sus sonidos se vuelven reveladores de la psicología y los modos de vida de los personajes.

Toda esta significación, que además se enriquece con las historias individuales de los espectadores, que ven reflejadas sus inquietudes en la pantalla que proyecta el asfalto, es un intento de legitimación estético-narrativa para las ficciones seriales. Capaces de llegar a generaciones distintas y a públicos distintos, la ficción televisiva contemporánea elevada a categoría artística demuestra que las exploraciones que había iniciado el cine continúan para revolucionar la significación de un motivo que poetiza el viaje hacia un nuevo horizonte.

4. BIBLIOGRAFÍA

- Augé, M. (2000). *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J. (1988). *America*. Londres: Verso.
- Balló, J. (2000). *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*. Barcelona: Empuries.
- Balló, J., y Bergala, A., (Eds.). (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Balló, J., y Pérez, X. (2018). Los motivos visuales en las series de televisión. En Huerta, M. A., y Sangro, P. (Eds.), *La estética televisiva en las series contemporáneas* (pp. 15-35). Valencia: Trinitat Humanidades.

- Balló, J., y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- Bort, I. (2010). Nuevos paradigmas teóricos en las partículas narrativas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas. *II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna.
- Chion, M. (2017). Bienvenidos a Lynchtown. En Crisótomo, R., y Ros, E. (Coords.), *Regreso a Twin Peaks* (pp. 87-103). Madrid: Errata Naturae.
- Cohan, S., y Hark, I. R. (Eds.). (2001). *The road movie book*. USA: Routledge.
- García Ochoa, S. (2018). En tránsito: un recorrido por la road movie norteamericana. *Revista Signa*, 27, 419-439.
- Hispano, A. (1998). *David Lynch. Claroscuro americano*. Barcelona: Glénat.
- Lipovetsky, G., y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Mínguez Martín, I. P. (2018). Twin Peaks 03: un lienzo de 18 horas. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* (16), 223-241.
- Sorolla, T. (2013). Everything, everyone, everywhere ends. Análisis del epílogo de A dos metros bajo tierra (Six Feet Under, Allan Ball, HBO, 2001-2005). *Fòrum de Recerca* 39 (18), 573-602.