

La narrativa artúrica como modelo para la escritura de series televisivas: perspectivas históricas y formales

Xavier PÉREZ TORÍO

Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)
xavier.perez@upf.edu

Manuel GARIN BORONAT

Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)
manuel.garin@upf.edu

Resumen

Este artículo promueve el uso de modelos narrativos de la literatura artúrica como herramienta para la ideación de series televisivas (a raíz de la asignatura de grado *Formas de la Narración Serial*). Su interés radica en la mezcla de metodologías complementarias, combinando estudios históricos sobre narrativa artúrica con manuales de guión y escritura audiovisual. El objetivo es sacar partido de la efervescencia cultural de las series de televisión actuales proyectándolas hacia formas y estructuras del pasado, explorando el universo artúrico como gran antecedente histórico de la narración serial.

Palabras clave: Narrativa, Series, Televisión, Literatura artúrica, Guión, Docencia

Arthurian Narratives as Tools for Creating Television Series: Historical and Formal Standpoints

Abstract

This article fosters the use of Arthurian narrative frameworks as a tool for the creation of television series (a method tested in the undergraduate course *Forms of Serial Narration*). Its interest lies in the combination of supplementary methodologies, merging historical studies of Arthurian literature with scriptwriting and serial design terminology. The main goal is to make the most of the current interest on contemporary television series by linking them with the forms and structures of previous literary paradigms, exploring Arthurian literature as the historical precedent of serial narratives.

Keywords: Narrative, Series, Television, Arthurian literature, Script, Teaching

Referencia normalizada:

Pérez Torío, X. y Garin Boronat, M. (2013) La narrativa artúrica como modelo para la escritura de series televisivas: perspectivas históricas y formales. *Historia y Comunicación Social*. Vol. 18. N° Especial Noviembre. Págs. 587-599.

Sumario: 1. Introducción 2. Metodología 3. El universo artúrico, un espacio serial 3.1 Mitogénesis y serialidad 3. 2. Un intermedio perenne 3. 3. Personajes infinitos, aventuras simultáneas 3. 4. Una comunidad (re)creadora 4. Serialidad infinita (*series*) / Serialidad finita (*serials*) 4. 1. Formas de preguntar 4. 2. Temporalidad y personajes 5. Conclusiones 6. Referencias bibliográficas

1. Introducción

En el mundo de la comunicación cultural contemporánea, las series televisivas constituyen uno de los centros neurálgicos de productividad en el terreno de la ficción. El éxito, tanto en la fidelidad de las audiencias, como en la retroalimentación mediática a través de la interactividad contenida en las redes sociales, ha generado un nuevo paradigma narrativo.

Este gusto por la serialidad no es novedoso, y si se habla repetidamente de una *nueva edad de oro de las series de televisión* es porque se remite a una primera edad de oro, implícitamente superada, inscrita en los orígenes del medio (Cascajosa, 2007: 12). Sin embargo, podemos también plantear la eclosión de la serialidad televisiva como una mera etapa, la más contemporánea, de una tendencia de la ficción narrativa que se remonta a los orígenes antropológicos de la misma, y que ha tenido periodos de particular apogeo en marcos socio-históricos anteriores al audiovisual.

Partimos, en nuestro trabajo, de una hipótesis de largo alcance cultural, según la cual los modelos de organización del relato serial contemporáneo en formato audiovisual no son tan diferentes de los que, en épocas anteriores, congregaron otros paradigmas de la ficción. Los principales universos mitológicos del pasado se han sustentado antes en organizaciones seriales (y radiales) de las tramas narrativas y de sus personajes que en meros relatos lineales. Las literaturas de *fundación* atienden primero al conjunto serial y episódico inscrito en su universo, y sólo a partir de la estabilización antropológica de dicho mundo pasan a desarrollar posibles historias lineales (Pérez, 2011: 15).

2. Metodología

En ese contexto general de organización de los mundos ficticios del pasado, nos hemos planteado la investigación de un universo serial con suficiente poso filológico para analizar en profundidad sus mecanismos narrativos. Hemos escogido la literatura artúrica, como universo sobre el que desplegar un análisis funcional y comparatista que lleve a encontrar, en dichos mecanismos, una probada prefiguración de los actuales vericuetos de la ficción serial televisiva.

Germen de la ficción novelesca europea, la llamada Materia de Bretaña (el conjunto de narraciones alusivas al mundo mítico del rey Arturo y de sus caballeros), fue desarrollada por un amplio número de escritores a lo largo de varias centurias, y en su longevo desarrollo fueron apareciendo todos los resortes narrativos inherentes al fenómeno. Este trabajo determina y ejemplifica los principales elementos de ese universo literario que constituyen el alfabeto funcional de la serialidad, y propone una equiparación razonable con los actuales modos de la serialidad televisiva. Con independencia del interés intrínseco que dicha asociación pueda desvelar entre los estudiosos de ambos campos, los intereses pedagógicos que han animado este trabajo

proponen, para la enseñanza transversal de lo contemporáneo, claves de una tradición previa cuyo conocimiento se sigue revelando necesario.

En ese sentido, esta investigación se sustenta en una experiencia docente de cinco años en el marco de la asignatura *Formas de la Narración Serial*, del Grado en Comunicación Audiovisual impartido en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. De modo que la metodología, basada en el análisis de la narrativa artúrica a la luz de las ficciones seriales contemporáneas, ha sido puesta a prueba en el aula a partir de la interacción con los alumnos. Un proceso que se explica pormenorizadamente en “Las series de televisión a través de la literatura artúrica: el aprendizaje de estructuras narrativas y modelos históricos” (Pérez y Garin, 2013), capítulo de libro complementario al presente trabajo.

3. El universo artúrico, un espacio serial

Hemos definido en una obra anterior la serialidad como una cadena infinita de *sucesos intermedios* (Balló y Pérez, 2005: 18). Frente a las leyes inherentes al relato lineal, que no puede prescindir de un origen y un desenlace, los universos de ficción serial contienen la memoria de un Génesis y pueden aludir a un posible Apocalipsis, pero su interés –y la proliferación de su infinito devenir episódico– está en el *durante*. Un despliegue de acontecimientos y de personajes que se expande hasta lo ilimitado, en un periodo temporal paradójicamente acotado.

Como todo gran universo serial, el mundo artúrico congregado en las obras literarias de la Materia de Bretaña constituye, de esta forma, un espacio familiar de sucesos posibles que siempre puede ser incrementado con nuevos sucesos, un marco estable sobre el que diversos autores incorporan obras episódicas *ad infinitum*. Para entender mejor cómo funciona este *corte* espacio-temporal podemos remontarnos al origen literario de esta mitología tan influyente.

3.1. Mitogénesis y serialidad

Antes de la escritura del primer gran referente literario de la narrativa artúrica, la obra de Geoffrey de Monmouth *Historia de los reyes de Bretaña*, (circa 1138), tuvo lugar un complejo proceso de sedimentación en parte mítica y en parte histórica, en parte oral y en parte escrita, que siguiendo las teorías de Joseph Campbell podemos denominar *mitogénesis*. Ese asentamiento gradual tiene una primera fase mitogénica (450-950) ligada a las invasiones de Inglaterra por anglos y sajones, y el sometimiento del pueblo bretón, que concibe a Arturo como una suerte de Mesías regenerador. Tras esa fase inicial se produce un desarrollo oral de la leyenda, (950-1140), narrada a través de *conteors* y juglares, cuyos relatos cristalizan después en una consolidación literaria (1136-1230). Filólogos y medievalistas como Carlos García Gual recuerdan que ese proceso dista mucho de ser homogéneo, y su principal interés está en el misterio que rodea a la figura del Rey Arturo, personaje real y héroe mitológico,

engrandecido por el pueblo inglés como estrategia de consolidación nacional (frente a la tradición carolingia francesa), y moldeado por los estamentos dominantes como vehículo de control ideológico (García Gual, 2003: 20).

Desde nuestra perspectiva funcional, el interés recae en esa última fase de creación literaria, que se abre con la *Historia de los reyes de Bretaña*, manuscrito latino dechado entre 1136 y 1138, que a mayor gloria de la monarquía normanda (y con implícita propaganda anti-sajona), ficciona una genealogía de la historia británica a lo largo de veinte centurias. Geoffrey recoge las fuentes del folklore celta que habían condicionado las fases mitogénicas orales y las combina con personajes históricos de prestigio remontándose a la Roma imperial. Especialistas como Victoria Cirlot definen esa técnica como *translatio histórica*, una manera de legitimar la ficción remontándola a formas institucionales y culturales de época anterior, “de ahí que héroes como Eneas o Edipo se encuentren calificados como caballeros” (1995: 15). Esa forma de *incluir* a personajes de tradiciones previas en un nuevo universo narrativo sigue usándose hoy en muchas series televisivas, mediante las llamadas *guest-stars* o estrellas invitadas, una *translatio* de iconos de la cultura de masas que, como sucede en *Los Simpson* o *Futurama*, son fagocitados por la serie (sean Einstein, Nixon o Lady Gaga).

3.2. Un intermedio perenne

Con esos referentes, Geoffrey refiere la larga cadena de sucesos que jalonan la historia mitológica de los britanos, en las que un rey sucede a otro de manera continua. Pero en un momento dado tiene lugar un misterioso proceso de detención del fulgor episódico de lo consecutivo, justo cuando se nos presenta al rey Arturo: un caudillo bretón que el escritor rescata de la tradición popular para consolidarlo como figura egregia de su panteón y unificador de los pueblos britanos. Geoffrey minoriza el ritmo de la obra para explicar que existió una *edad dorada* de dicha monarquía ligada al reinado de Arturo, especialmente en períodos de paz, porque “tanta cortesía desplegó en su palacio que hasta los pueblos más distantes querían imitar las costumbres que allí imperaban” (2003: 100).

La descripción de ese *durante* cortesano ocupa unas pocas páginas dentro del relato cronológico de Geoffrey, aunque son más que suficientes para lanzar el anzuelo de una arcadia de ficción en la cual los caballeros del reino podían dedicar su vida al desarrollo de numerosas (e inconcretas) aventuras. La *Historia de los reyes de Bretaña* sigue adelante (y se incluye, por lo tanto, la crónica del final del rey Arturo y la lógica generacional de sus diversos sucesores), pero el escritor funda el mito de una época arcádica y estable a la que diferentes escritores –coetáneos e inmediatamente posteriores-, aludirán desde entonces con gran libertad creativa. Una ficción infinita de sucesos intermedios, el marco ideal para las estructuras episódicas de la serialidad.

Ese *intermedio*, que sesga la cronología para detenerse en la recreación sosegada de un periodo de esplendor, es el que estimuló a los primeros narradores europeos a seguir inventando historias sobre las aventuras de ciertos famosos caballeros, durante

la mítica monarquía de Arturo. Como respuesta inmediata a la publicación y al gran éxito del libro de Geoffrey empezaron a surgir traducciones al inglés, al galés, y al francés en los círculos cortesanos. Traducciones que, como en el caso del influyente *Roman de Brut* de Wace (circa 1155), no se limitan a transcribir el texto original en otro idioma, sino que *inventan y amplían ciertos motivos* (como la tabla redonda o el bosque mágico de Broceliande), expandiendo la perennidad de la vida caballeresca en un incipiente universo serial.

En este contexto cortesano de expansión, los *Lais* de Maria de Francia (escritos entre 1160 y 1175) y, sobre todo, los *romans* de Chrétien de Troyes (fechados entre 1170 y 1190, verdadero arranque del género novelístico en Europa), explotan la existencia de una corte artúrica estable como espacio originario desde el que proyectar los diversos episodios que dan pie a tan hipnótica literatura. Se pasa de traducir o romancear un material previo a reinventarlo de modo genuinamente original, con el consiguiente cambio semántico: “una primera utilización adverbializada en la expresión *mettre en roman* (traducir a la lengua románica) fue sustituida por otra, *empren-dre un roman*, manifestándose así esa transformación según la que el *roman* dejó de ser traducción para convertirse en novela” (Cirlot, 1995: 10). Dos conceptos ligados a la serialidad contemporánea, sobre todo para distinguir entre proyectos de adaptación literal –de un medio a otro– y proyectos de re-creación genuina.

3.3. Personajes infinitos, aventuras simultáneas

A partir de esa primera acotación geográfica (entorno a la tabla redonda en Camelot) y cronológica (los gloriosos días del rey Arturo), la pródiga Materia de Bretaña va sedimentando un modelo de *familiaridad* basado en el retorno periódico de lo mismo, que convierte a los personajes recurrentes –Arturo, Ginebra, Merlín, Gauvin, Lancelot, Kay, etc.- en figuras abiertas a una biografía siempre susceptible de ser incrementada con nuevos episodios. En ese sentido, las dos grandes aportaciones de Chrétien de Troyes fueron desplazar, por un lado, el protagonismo de la figura del rey Arturo a una coralidad de caballeros diseminados por todo el reino (en régimen de itinerancia), y por otro, sustituir el aliento épico de Monmouth por una narrativa aventurera donde lo lúdico se impone a lo dramático en un ámbito de encuentros azarosos (combates, amoríos, justas) cuya sucesión episódica se permuta hasta el infinito.

Junto a la invención de un personaje eterno como Lancelot, debemos a Chrétien infinidad de ideas que, con el paso de los años, se convertirían en mecanismos seriales tipificados: del rescate en el último minuto (antecedente del *cliffhanger* y el *to be continued* televisivos) al cruce de caminos que sirve para bifurcar tramas y personajes en un bosque de narraciones paralelas (ejemplificado en el “uno para todos y todos para uno” folletinesco de Dumas). Pero el hallazgo más revolucionario del escritor fue adelantarse a los modelos de imbricación *transmedia* que, actualmente, permiten crear series cuya evolución es simultánea y, aún así, divergente entre medios, como pasa en *The Walking Dead*, por ejemplo, donde los hechos del cómic original son distintos a los de la serie televisiva. Un juego de diferencias y paralelismos que Chrétien

tien diseñó ya al redactar simultáneamente dos novelas cuyos acontecimientos principales suceden en los mismos días y se imbrican en episodios paralelos, *El Caballero del León* y *El Caballero de la Carreta*, mediante una “labor de entrelazamiento no ya de episodios sino de novelas, novedad dentro de la narrativa” (De Riquer, 2000: 9).

La gran novela inacabada de Chrétien, *Perceval* o *El Cuento del Grial* (circa 1190) podría haber puesto punto final a dicha moda clausurando el ciclo serial, pero supuso, más bien, el trampolín que aseguró su ampliación infinita. En esta novela extraordinaria, el poeta no sólo recrea diversos lances y aventuras que tienen lugar en la corte de Arturo (mediante el personaje de Galván), sino que sigue la historia de un joven héroe de origen desconocido (el aludido *Perceval* del título), que se aleja de su hogar para ingresar en el mundo de los caballeros y vivir una extraña aventura de iniciación en el castillo del Rey Pescador. Los enigmas que encierra esa fortaleza, concentrados en un misterioso cáliz (el hoy famoso Santo Grial), no pudieron ser revelados a causa de la muerte del escritor antes de finalizar el relato, de modo que *El Cuento del Grial* se detiene dejando muchos cabos sueltos, concretamente hasta diez tramas serializadas que interrumpen la historia en abruptos *cliffhangers*. Por sí misma, esa interrupción radical de lo narrado es un logro histórico para la narrativa serial, un punto-límite de periodización y capitulación que animó a que otros escritores completaran el relato original en diversas continuaciones (con estilos y registros múltiples, que potencian la serialidad).

Pero más allá incluso de las continuaciones específicas de *El Cuento del Grial*, el universo artúrico se expandirá entonces, poco a poco, en dos sentidos:

- a) A partir una ampliación constante de nuevas *aventuras intermedias*,
- b) A partir de una búsqueda de referencias al *origen* y al posible *final* de dicho mundo.

La tentación de construir una genealogía lo más completa de esos hechos legendarios dará lugar a ambiciosas recopilaciones y reescrituras que, a la vez que sedimentan la idea del origen y el final, centuplican los episodios intermedios, dando a entender, a futuros continuadores, que la materia es intrínsecamente expansiva en su centro. Esta constante y paradójica oscilación entre un universo dúctil (abierto a infinitos nuevos episodios), y un marco espacio-temporal finito, pasa a ser la clave de todo proyecto de narrativa serial posterior, que tiene en el universo artúrico un implícito espejo en el que reconocerse.

3.4. Una comunidad (re)creadora

Apenas medio siglo después del apogeo de Chrétien, un grupo de monjes cistercienses lleva a cabo la monumental labor de documentar la totalidad del ciclo artúrico desde su origen hasta su final, en un tapiz que reflejase el ideario eclesiástico y las aspiraciones éticas de su tiempo. De sus plumas surgió la llamada *Vulgata Artúrica* o *Ciclo Lanzarote Grial* (circa 1210-1230), que narra en prosa –Chrétien lo hacía en octosílabos pareados– desde los orígenes bíblicos de la leyenda, ligados a José de

Arimatea y Merlín, hasta *La Búsqueda del Santo Grial*, culminada por Galahad –el virtuoso hijo de Lanzarote- y *La Muerte del Rey Arturo*, clausura del ciclo. Coordinada por la misteriosa figura del Maestro Gautier-Map, único monje cuyo nombre destaca entre el estricto anonimato de la orden del Císter, la *Vulgata* relega totalmente la cuestión de la autoría, subvertida por la implícita noción de *comunidad creadora*. Igual que las series de televisión son escritas actualmente por decenas de guionistas distintos, coordinados por un *showrunner*, aquella gran *summa* artúrica fue compuesta por un grupo de monjes cuya labor era dirigida por Gautier-Map, una muestra del tipo de ideación coral característico de la serialidad.

Casi tres siglos más tarde se edita, en la famosa imprenta de Caxton –primer gran editor británico-, *La muerte de Arturo* (1485) de Sir Thomas Malory, novela que vuelve a poner de moda la materia artúrica, ya a las puertas del Renacimiento. Una de las grandes influencias de Shakespeare, la obra reversiona los principales hechos del ciclo artúrico adaptándolos al gusto de la época y añadiendo nuevos motivos e imágenes (como la serpiente trágica que precipita la batalla final –y muerte del rey- en el llano de Salisbury). Como ocurre hoy con cadenas televisivas y productoras que reeditan las series que van a emitir –no siempre al gusto de sus creadores-, *La muerte de Arturo* destaca por la intervención crítica de su editor, Caxton, que no sólo reordenó y recapituló el material original de Malory, sino que decidió reconvertir las ocho novelas que el escritor tenía en mente en veintiún libros secuenciados según un modelo de continuidad serial, ahondando en las conexiones entre los diversos episodios. Otro ejemplo de las complejas dinámicas –y jerarquías- de grupo vinculadas a la narrativa serial, que dependen no de un “autor” sino de un entramado colectivo de co-creadores.

Lo que todas estas compilaciones prueban es que el conjunto canónico no es inamovible, y que las variaciones episódicas no sólo se prodigan entre estos libros y los muchos otros que se escriben a su alrededor, sino que es posible inventar nuevas ficciones sin dismantelar –más bien solidificando- el universo serial. La apropiación parcial y manierista de dicho modelo en obras como el *Tirant lo Blanc* (1490) de Joanot Martorell o, más de un siglo después, el *Quijote* (1605) de Cervantes, no hace más que ratificar la maleabilidad expansiva del mismo. En ese sentido, las más distinguidas aportaciones modernas al conjunto canónico, desde *Un Yanqui en la corte del rey Arturo* de Twain (1889) hasta *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros* (1956-1976) de Steinbeck, pasando por las libres compilaciones de Howard Pyle (1903-1910) o T.H. White (1938-1958), así como el célebre y longevo cómic de Hal Foster *El príncipe valiente* (1937-1982), ejemplifican la vigencia del modelo y su capacidad para insertarse en los nuevos laberintos de la ficción popular.

4. Serialidad infinita (series) / serialidad finita (serials)

Pero, ¿qué aportan aquellos relatos artúricos a las estructuras narrativas de las series de televisión? Las dos tendencias constructivas anotadas a propósito de Chrétien de Troyes, fundamentan todavía hoy muchas formas de serialidad televisiva: una sucesión infinita de *aventuras intermedias* por un lado, y una trama argumental finita, con un *origen, crisis y final*, por otro. La repetición de capítulos permutables y auto-concluyentes, susceptibles de expandirse *ad infinitum*, frente a un entramado de sucesos dramáticos cuyo orden y vectorización (hacia un final) condicionan el consumo de la serie.

Se trata de la clásica división entre las llamadas *series*, que pueden seguirse sin un orden concreto (caso de la mayoría de las *sitcom*), y los *seriales*, cuya densa continuidad de tramas hace imposible saltarse ningún episodio, como pasa en folletines y culebrones (Hammond, 2005: 76). Es obvio que ese modelo binario no cubre la riqueza estructural de muchos productos contemporáneos, que tratan precisamente de boicotear la continuidad temporal y espacial. Pero sí nos ayuda a identificar dos grandes dinámicas o tendencias seriales que –se quiera o no– siguen siendo fundamentales a la hora de escribir series, y que Chrétien perfiló hace nueve siglos en *El Cuento del Grial*.

Detengámonos en el capítulo que abre la novela, titulado *En la yerma floresta solitaria*, donde el escritor condensa esas dos energías complementarias de *series* y *seriales*. En él se presenta al héroe de la novela, Perceval, un joven asilvestrado que se topa por primera vez en su vida con un grupo de caballeros artúricos, y queda fascinado por sus atuendos y su modo de vida, descubriendo así un horizonte de aventuras infinitas (del que quiere ser partícipe). Lo interesante es que Chrétien divide el capítulo en dos partes diametralmente opuestas, ese primer descubrimiento de una temporalidad infinita, y un encuentro posterior con su madre, que le revela, en cambio, la gran tragedia familiar mantenida en secreto hasta entonces, símbolo de la finitud: su padre y sus dos hermanos –muertos– habían sido caballeros de renombre hasta que fueron exterminados por enemigos implacables, víctimas del tiempo devorador de la caballería. Así, el lenguaje lúdico y aéreo del inicio se tiñe de sangre y dolor, “los cuervos y las cornejas le reventaron los dos ojos. Por el dolor del hijo murió el padre y yo he sufrido una vida muy amarga desde que él murió” (Chrétien, 2000: 49), porque la serialidad infinita se combina con el pasado del héroe perfilando un arco de personaje, un fin.

La audacia de Chrétien es simplemente revolucionaria, pues condensa en unas pocas páginas las dos grandes dinámicas seriales que alimentarían, en el futuro, los episodios de su novela inacabada y las continuaciones que de ella hicieron autores posteriores (sobre hasta diez *cliffhangers* interrumpidos). Perceval descubre un horizonte infinito de sucesos intermedios y aventuras que dará pie a infinidad de episodios intercambiables; pero después, su madre le advierte sobre el reverso trágico del mismo, una trama con origen y final que reaparece en los momentos decisivos de la serie como un ciclo de venganza. Un sistema impersonal, exterior y exento de

consecuencias dramáticas por una parte (*serie*) y un sistema biográfico, interior y lleno de traumas familiares –sanguíneos- por otra (*serial*). Se opone un tipo de seriedad de episodios permutables y auto-concluyentes (infinita), frente a otra serialidad fuertemente entramada, donde los hechos tienen un coste irreversible, la identidad pesa y el tiempo se densifica (finita). De esa temporalidad infinita/finita se nutren la mayoría de narrativas seriales, condensadas maravillosamente en la imagen que cierra el capítulo.

“Cuando el muchacho se hubo alejado la distancia del tiro de una piedra pequeña, volvió la vista y vio a su madre caída detrás del pie del puente; y estaba desvanecida como si hubiese caído muerta. Y él fustiga con la vara la grupa de su corcel, el cual parte, sin tropezar, y lo lleva a galope tendido por la gran floresta oscura” (Chrétien, 2000: 51).

4.1 Formas de preguntar

La velocidad imparable del héroe sobre su caballo se rima con el desmayo –¿muerte?- de su madre, en un plano/contraplano poderosísimo. ¿Puede imaginarse una imagen que resuma mejor el juego entre las dinámicas finita e infinita de la seriedad, entre la sucesión de aventuras intermedias de la *serie*, y la coagulación de incidentes dramáticos del *serial*? ¿Qué aventuras va a correr Perceval? ¿Está muerta su madre o se reencontrarán en el futuro? En ese sentido, Jesús González Requena (1989: 35) aportó en su día una serie de variables tipológicas que sirven para distinguir entre tipos diversos de seriedad, precisamente según el carácter de las preguntas que plantean: el tratamiento de las elipsis biográficas (¿hasta qué punto conocemos la identidad de los personajes?), la longitud de las tramas (¿abarcan un episodio, varios, toda una temporada o la serie en su conjunto?), y el grado de jerarquización narrativa (¿hay una trama que manda sobre otras o impera la coralidad?).

El Cuento del Grial demostró –en el siglo XII- que cuanto menos se desarrollen esas preguntas, es decir, cuantas menos elipsis biográficas haya y menos consecuencias tengan las tramas, más auto-conclusivos y permutables serán los episodios de la serie (Perceval inmerso en aventuras aleatorias, entre amoríos sin continuidad), mientras que los orígenes familiares –flashbacks- y el destino del protagonista –oráculos- son preguntas que exigen de un entramado capitular y un seguimiento lineal (Perceval retorna a su hogar, busca del Grial, se enamora de una sola mujer). Combinar preguntas de satisfacción instantánea, cuya respuesta conocemos de antemano y de las que extraemos el placer de la repetición (preguntas episódicas), con enigmas que se prolongan en el tiempo, vectorizándose, y se basan en el placer del suspense (preguntas serializadas). Al fin y al cabo, la seriedad es una forma de preguntar, una ficción que se renueva por etapas en un *work in progress* continuo, entre el relato y su público, que Victoria Cirlot remonta a los orígenes de la narrativa artúrica:

“Lanzarse a la *queste*, a la búsqueda, que no es sino una forma de preguntar, como indica justamente la etimología del concepto: *quaerere*, que es preguntar y buscar. Un amplio y lejano horizonte se extiende como espacio de la búsqueda, en una apertura que coincide con el carácter inacabado del texto, que incitó a múlti-

ples continuaciones y reelaboraciones. Las elipsis, tan queridas por Chrétien, fueron llenadas, con la intención de comprender y explicar el nuevo mito recién elaborado” (Cirlot, 2005: 146)

¿Qué ha aportado una serie –estructuralmente- revolucionaria como *Lost* sino una ampliación de la *queste*, sea un fuera de campo o un McGuffin, una isla o una escotilla laberíntica? Según Cirlot, el gran hallazgo de la Materia de Bretaña fue *promover una queste por parte del lector*, precisamente el rasgo más definitorio de las formas de la serialidad contemporánea, abiertas a una interpretación casi enciclopédica por parte del espectador (en Wikis, foros, *fan fictions* y muchos otros canales de reactivación serial). Esa *activación* de las audiencias, por emplear el término de Jennifer Hayward (1997: 35), ha distinguido a los productos seriales desde los tiempos de la mesa redonda hasta los grandes folletines del XIX y la eclosión televisiva que, todavía hoy, seduce a millones de personas. De modo que algunas de las estrategias más novedosas de escritura en serie fueron ya inventadas en obras de tema y espíritu artúrico, del *spin-of* (Merlín) al *spin-on* (el Príncipe Valiente), del apócrifo (Cervantes) al palimpsesto (Twain) y el falsario (*Pierre Menard*, Borges), formas de contestar a las preguntas con más preguntas, in/finitamente.

4.2. Temporalidad y personajes

Autores como Jeremy Butler sitúan en los personajes el núcleo de la serialidad (2002: 35), pues no estamos ante un tipo de narración centrada en una historia o un argumento, sino basada en las vidas de personajes que son atravesados por historias y argumentos múltiples en el curso del tiempo. De ahí que un análisis temático de la serialidad, por interesante que resulte, nunca cubrirá la naturaleza intermitente de sus formas, proclives a una transformación ambigua de las preguntas formuladas según avanza el relato (Garin, 2013). Por ello, si segmentamos varias formaciones de personajes en cada serie (un protagonista, parejas, grupos familiares o incluso comunidades enteras), podremos comprender mejor ese juego infinito/finito de la temporalidad serial:

	Un protagonista	Pareja y dueto	Familia/grupo profesional	Comunidad-Universo
[SERIES]	Aventurero solitario tipo Galván	Cervantes, la pareja Quijote / Sancho	Un grupo de caballeros en La Muerte de Arturo	Juego de Rol del estilo Arthur Pendragon
Permutabilidad Autoconclusión	Héroe de ACCIÓN	PAREJA CÓMICA	COMEDIA tipo SITCOM	COSMOLOGÍAS
Tendencia INFINITA	Bond, Tintín, Lucky Luke, Dirty Harry	Tom-Jerry, Astérix-Obélix, S. Holmes	Padre de familia, Friends, How I Met Your Mother	Star Wars, Wild Cards, World of Warcraft
Tendencia FINITA	El héroe mesiánico tipo Galahad	Pareja amorosa tipo Lanzarote/Ginebra	La familia trágica del Rey en La Muerte de Arturo	Twain: Un yanqui en la corte del Rey Arturo

Tramas, Elipsis Vectorización	CICLO del HÉROE	LOS AMANTES	EI CULEBRÓN (SOAP)	LABERINTOS
[SERIALES]	Batman, Alias, Bourne, Buda	Expediente X Luz de Luna, Bones	A dos metros bajo tierra, Yo Claudio, Los Soprano	Twin Peaks, The Wire, Lost, Juego de Tronos

Si entendemos esas variables, no como compartimentos cerrados, sino como *matrioskas* que se van superponiendo y mezclando (parejas dentro de grupos o comunidades como en *Breaking Bad*, series procedimentales con matices serializados como *CSI*), el esquema resume algunas de las principales estructuras de la serialidad. Es obvio que una serie puede no basarse necesariamente en personajes, como sucede con hitos de la narrativa serial como *Hitchcock presenta* o *La dimensión desconocida*, pero no es menos cierto que una inmensa mayoría de productos innovan a partir de esos modelos de base. Unas formas de organizar la ficción que se remontan al universo artúrico y su inteligentísima estructura de personajes, centrípeta y centrífuga, que permite adhesiones y renunciaciones, juegos sin fin y dramas personales, Génesis y Apocalipsis.

5. Conclusiones

Por todo ello se deduce que la narrativa artúrica es hoy, más que nunca, el espacio ideal sobre el que reflejar las nuevas formas de serialidad contemporánea. Lejos de aislarse en un pasado histórico, se reactiva en un presente de filiaciones y reminiscencias, fuente de conocimiento para guionistas y espectadores de todo el mundo. Porque volver la mirada atrás ayuda, no únicamente a preservar las enseñanzas de la tradición cultural Europea (actualizándolas), sino a romper los moldes y reglas del presente a través de las revoluciones –estéticas, narrativas, seriales- del pasado.

6. Referencias bibliográficas

- Anónimo (1997a). *La Búsqueda del Santo Grial*. Madrid: Alianza.
- Anónimo (1997b). *La Muerte del Rey Arturo*. Madrid: Alianza.
- ALLRATH, G.; GYMNICH, M. (eds.) (2005). *Narrative strategies in Television Series*. New York: Palgrave-Macmillan.
- BALLÓ, J.; PEREZ, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (ed.) (2007). *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes
- CERVANTES, M. de (2005). *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra.

- CHRÉTIEN, de Troyes (2000). *El caballero del león*. Madrid: Alianza.
- CHRÉTIEN, de Troyes (1998). *El caballero de la carreta*. Madrid: Alianza.
- CHRÉTIEN, de Troyes (2000). *El Cuento del Grial y Sus Continuaciones*. Madrid: Siruela.
- CIRLOT, V. (1995). *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos.
- CIRLOT, V. (2005). *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.
- FOSTER, Harold (2006). *El Príncipe Valiente*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- GARCÍA GUAL, C. (2003). *Historia del rey Arturo y de los nobles caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza.
- GARIN, M. (2013). "Truth Takes Time. The Interplay Between Heroines, Genres and Narratives in three J. J. Abrams' Television Series". En: *Communication & Society*, XXVI.
- GEOFFREY, de Monmouth (2003). *Historia de los Reyes de Britania*. Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ-REQUENA, J. (1989). "Las series televisivas: una tipología". En SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1989). *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat.
- MALORY, T. (1999). *La muerte de Arturo*. Madrid: Siruela.
- PÉREZ, X. (2011). "Las edades de la serialidad". En *La balsa de la Medusa*, Revista Cuatrimestral, Segunda época, Número 6.
- PÉREZ, X.; GARIN, M. (2013). "Las series de televisión a través de la literatura artúrica: el aprendizaje de estructuras narrativas y modelos históricos". Libro derivado del congreso CUICIID 2013, Universidad Complutense de Madrid (en fase de publicación).
- PYLE, H. (1996). *El rey Arturo y sus caballeros*. Madrid: Anaya.
- STEINBECK, J. (1988). *Los hechos del Rey Arturo y sus nobles caballeros*. Madrid: Edhasa.
- TWAIN, M. (1999). *Un yanqui en la corte del rey Arturo*. Madrid: Cátedra.
- WHITE, T. H. (1996). *Camelot*. Barcelona: Debate.

Los autores

Xavier Pérez. Licenciado en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona y doctorado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra. Especializado en narrativa y crítica cinematográfica y televisiva, ha publicado diversos artículos en *El Temps*, *Avui*, *Cultura/s*, y libros como *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine* y *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* (con Jordi Balló), *El tiempo del héroe. Epica y masculinidad en el cine de Hollywood* (con Núria Bou), y *El suspens cinematogràfic*. Es profesor titular de universidad y vicedecano de los estudios de Comunicación Audiovisual en la UPF, y dirige el grupo de investigación CINEMA (Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales).

Manuel Garin. Profesor de narrativa serial, estética audiovisual y banda sonora en los estudios de grado y máster de la Universitat Pompeu Fabra. En 2012 se doctoró en Teoría Cinematográfica con la tesis *El gag visual. Del cine mudo a la pantalla jugable*, desarrollada durante estancias de investigación en la Tokyo University of The Arts y la University of Southern California. Actualmente combina la docencia con el desarrollo del proyecto *Gameplaygag. Between Silent Film and New Media*, exhibido en conferencias y exposiciones internacionales. Músico de formación, ha completado sus estudios de composición y análisis de bandas sonoras en el Conservatorio Superior de Música de Catalunya.