

## **La autorreferencialidad ante el espectador en VoD: el caso Netflix y *Arrested Development*.**

Hernández Pérez, Elisa  
UVEG

Una vez decidida la cancelación de *Arrested Development* (Mitchell Hurwitz, FOX: 2003-2006, Netflix: 2013) por los bajos índices de audiencia que tuvo desde el inicio de su emisión, en 2003, su última temporada contó con sólo 13 episodios, cuando lo habitual en las teleseries de comedia con formato de duración de 22 minutos son entre 22 y 24 capítulos al año. En sintonía con esta situación, los últimos cuatro episodios de la serie, *Fakin' it* (3x10, Lev L. Spiro, FOX: 2006), *Family ties* (3x11, Robert Berlinger, FOX: 2006), *Exit strategy* (3x12, Rebecca E. Asher, FOX: 2006) y *Development Arrested* (3x13, John Fortenberry, FOX: 2006), fueron televisados de forma consecutiva el mismo día, el 10 de febrero de 2006, en dos horas y más de un mes después de la emisión del episodio anterior, *S.O.B.s* (3x09, Robert Berlinger, FOX: 2006), el 2 de enero. Hemos de tener en cuenta lo inusual de esta acción en la programación de una serie, pues rompe con la secuencialidad semanal a la que el formato se adapta (por no añadir que se trató también de un cambio en la franja horaria y día de la semana de emisión habitual de *Arrested Development*, alteraciones que se venían produciendo por parte de la cadena desde la segunda temporada).

Esta teleserie de humor cuenta la historia de los Bluth, una rica familia californiana dueña de una gran empresa constructora. En el episodio piloto, George Sr. (Jeffrey Tambor), el patriarca y presidente de Bluth Company, es arrestado, dejando a su mujer, Lucille, y sus cuatro hijos con la responsabilidad de salir de la situación e intentar desenvolverse económicamente por sí solos. Todos ellos son irresponsables, caprichosos e inestables, por lo que acaban dependiendo del hijo mediano, Michael (Jason Bateman), el único mínimamente serio y responsable, lo que enseguida lo convierte en el eje que mantiene a la familia unida.

*Arrested Development* presenta una serie de características, sobre todo en el tipo de relación que establece con el espectador a partir de un especial sentido del humor autoparódico y una concreta presentación del mismo a nivel visual y narrativo, que hacen que no termine de encajar en una parrilla habitual, dentro del fragmentado discurso televisivo actual. Mediante una explicación y contextualización de algunos gags y chistes tomados de estos cuatro últimos episodios, elegidos precisamente por finalizar la serie en una única emisión (capítulos que no serán analizados con detalle por limitación espacial) este estudio pretende establecer cómo este tipo de comedia afecta a

la implicación del espectador con este producto determinado. Al fin y al cabo, a partir de su cancelación, *Arrested Development* se ha convertido en una teleserie de culto que ha seguido generando fans y fieles defensores a pesar de no encontrarse en antena. Plantearemos pues la idea de que esta señalada reciprocidad con su audiencia la presenta como inviable en una programación televisiva clásica, pero ideal para los nuevos formatos de distribución audiovisual. En concreto, nos referimos a la plataforma de *Video on Demand* (vídeo bajo demanda VoD) norteamericana Netflix, que recientemente ha recuperado la cancelada *Arrested Development* para emitir nuevos episodios, y que supondría, como veremos, el entorno ideal de visionado de esta serie.

Antes de proceder al análisis de estos capítulos concretos para sacar conclusiones sobre el humor utilizado en *Arrested Development* sí conviene comentar brevemente algunos elementos de la producción de la serie en su conjunto. El formato empleado es el del *mockumentary*, de manera que existe una voz *over* (Ron Howard) que narra los hechos, música extradiegética casi continuamente, se utiliza la cámara en mano para dar un efecto de inmediatez y realismo y se introducen continuamente cortes para presentar al espectador imágenes o vídeos de archivo que aclaren la situación que les está siendo contada. No se trata del formato de falso *reality*, como sí es el modelo de otras teleseries de comedia<sup>1</sup>, pues los personajes en ningún momento parecen ser conscientes de las cámaras que les rodean, no se dirigen a ellas ni se producen los parlamentos individuales dirigidos al espectador y al margen de la acción que sí hay en otros ejemplos. Funcionaría con un esquema más cercano al documental sobre naturaleza en que el objeto a grabar desconoce que está siendo observado. Por otra parte, *Arrested Development* insiste en mostrar la fabricación y construcción de los programas que pretenden ser realistas, así como de la propia comedia, algo que, como veremos, es uno de los ejes en torno a los cuales gira el humor verbal de los guiones de la serie. Todos estos elementos conllevan además una serie de diferencias estructurales con la sitcom tradicional, como la utilización de decorados completos, sin eje, la grabación con una sola cámara y un habitual uso de exteriores. Estos elementos estructurales han de ponerse en directa relación con las características de la nueva comedia que mencionan Patricia Diego y María del Mar Grandío, que además explican cómo gran parte de esta reactualización del género se basa en la supresión de las tramas episódicas clásicas, en favor de una acumulación de anécdotas y sucesión de gags y chistes, que resultan en el rápido ritmo humorístico del ejemplo aquí mencionado (, 2011: 51).

---

<sup>1</sup> tales como la versión original de *The Office* (Ricky Gervais y Stephen Merchant, BBC2: 2001-2003) y su *remake* norteamericano, *The Office* (Greg Daniels, NBC: 2005-) o las más recientes *Parks and Recreation* (Greg Daniels y Michael Schur, NBC: 2009-) y *Modern Family* (Christopher Lloyd y Steve Levitan, ABC: 2009-).

El final de la serie, conformado en estos cuatro episodios pensados originalmente para emitirse por separado, pretende cerrar la principal trama de *Arrested Development*, definiendo como tal la que altera la situación inicial de todos los personajes en el episodio piloto (1x01, Anthony y Joey Russo, FOX: 2003), que no es otra que la encarcelación de George Bluth Sr. al ser acusado de malversación de fondos e incluso traición al país, entre otros cargos que se van añadiendo a medida que avanza la historia. *Fakin' it* comienza con la preocupación por la cercanía del juicio al padre de familia y una reunión de todos los miembros de la misma para establecer una estrategia. Esta secuencia, como ocurre en el resto de capítulos, enseguida incluye un corte repentino a imágenes o vídeos (a veces de supuesto archivo o de tipo álbum familiar, en otras ocasiones grabaciones que coincidirían con el tiempo en que supuestamente ocurre la trama) con la función de añadir información sobre lo que se está viendo, dando así un universo diegético más amplio a la situación. Un corte, en esta secuencia inicial, nos muestra una grabación casera en la que el hijo mediano, Michael, aparece en una representación teatral y musical durante su niñez, actuando como Peter Pan haciendo de abogado, información ya dada en un episodio previo. Estos fragmentos son introducidos siempre por la voz del narrador, que hace un pequeño comentario sobre lo que el espectador está viendo en pantalla. Con esto, se recuerdan ciertos datos a la audiencia que le permitirá comprender los chistes que la hermana melliza de Michael, Lindsay (Portia de Rossi), hará sobre Michael y su actitud en torno al falso juicio que la familia va a organizar como ensayo previo al real. Se incluye al televidente así en una clase de bromas que se basan en el conocimiento directo y personal que existe, en este caso, entre dos hermanos, dando así una mayor sensación de complicidad con los personajes. Un ejemplo similar, en este caso del siguiente episodio, es un breve vídeo en que se nos muestra un momento indefinido del pasado relativamente lejano en que George Sr. despide a algunos empleados, tras hacerles cargar un camión con material de oficina. Es decir, se trata de un momento de la historia que no entra en la temporalidad interna de la serie (que comienza con la detención del padre). Supondría, pues, un falso descarte de imágenes que el equipo de cámaras que supuestamente sigue a los Bluth en su vida diaria captó en su momento, pero que no se empleó en ningún episodio previo.

Las implicaciones de este recurso son de gran importancia, pues por una parte dan una complejidad a los protagonistas de la serie al dotarles de un pasado familiar común, pero además insertan al espectador en lo que podríamos llamar “bromas privadas”. Por otro lado, funcionan siempre como *gags* humorísticos a partir de la ruptura con la continuidad de las escenas que interrumpen, dando un aspecto fragmentado y ritmo muy rápido a la totalidad de la serie. Equivaldrían, pues, a los *inserts* de los que hablan

Casetti y Odin, se convierten en aquello que estructura el texto, cortando las secuencias en micro-segmentos dentro de la tendencia a la hiperfragmentación de los nuevos programas televisivos (, 1990: 18-19). Estos pequeños insertos recuerdan además en todo momento la fabricación y estructura del formato que se está parodiando, el del documental, pues el punto de partida de este género, relatar lo que ocurre, se ve alterado por la propia selección y ordenación de las imágenes que conlleva, aquí llevada al máximo de sus posibilidades (decidiendo qué se emitirá definitivamente según el efecto que se quiere provocar en la audiencia).

En realidad, gran parte del humor de la serie se basa en la presentación de toda la familia, los Bluth, como ignorantes, pues se trata de bufones llevados al extremo de la verosimilitud, personajes extravagantes y necios que no son realmente conscientes de su condición como tales. Además de egoístas, todos ellos están ensimismados con sus propios problemas, normalmente ridículos, y parecen vivir en un mundo personal muy alejado de la vida real. Curiosamente, como se irá viendo, esta misma tendencia a cerrarse en sí misma la comparte la propia serie con sus protagonistas.

Algunos de los gags recurrentes en este sentido a lo largo de las tres temporadas emitidas en FOX incluyen la gran cantidad de frases con obvio doble sentido homosexual pronunciadas por Tobias Fünke (David Cross) sin darse cuenta, las pretensiones de G.O.B. (Will Arnett) por ser mago profesional, o la tendencia de Michael a asumir conspiraciones a su alrededor, además de su incompetencia para descubrir lo que realmente ocurre. Al introducir variaciones en la repetición de estos chistes, el resultado no es una redundancia de los motivos, sino nuevas bromas basadas, sin embargo, en aspectos ya mencionados, de manera que funcionan mejor cuanto más conocimiento se tenga de la aparición anterior de estos elementos.

El episodio *Family ties*, por ejemplo, cuenta cómo el protagonista confunde a Nellie (Justine Bateman), una prostituta, con la hermana secreta que cree tener, dándole acceso a cuentas e información de la empresa familiar. En un guiño explícito al pasado de la serie, no explicado pues se asume que el espectador lo reconoce, se introduce en varios momentos del capítulo, de manera extradiegética (es decir, oído sólo por el público), el brevísimo leitmotif musical “*Mr. F*”, claro recordatorio a una equivocación similar de Michael al principio de la tercera temporada<sup>2</sup>. Es decir, a la manera de una broma privada entre la serie y la audiencia fiel, se hace un chiste sobre una situación actual haciendo referencia a un momento anterior donde el personaje también hizo el

---

<sup>2</sup> Durante un tiempo, Michael cree que le persigue un tal Mr. F (señor F), un espía inglés encargado de robarle ciertos documentos. Se trata en realidad de las siglas de “*mentally retarded female*” (mujer con retraso mental), alusión a la condición médica de Rita (Charlize Theron), de la que Michael no se había dado cuenta.

ridículo. Esta recuperación y reiteración del gag, además de su fin humorístico, funciona para acercar al espectador a la serie, pues se le recuerda el pasado de la misma, concibiéndola como un todo que forma parte de su vida y no simplemente como la dosis individual que es el episodio que está viendo ahora mismo. Al mismo tiempo, utiliza la satisfacción tranquilizadora que siente la audiencia ante el reconocimiento de la cita (en este caso autorreferencial), lo que además le implica en el audiovisual, a pesar de que éste en todo momento se presente como una construcción. Por otra parte, dificultaría la incorporación de la audiencia a la emisión si no es conociendo el material previo, haciendo que el espectador casual se sienta *incómodo*. Esto se opone a la habitual configuración de la *sitcom*, en que personajes y escenarios son estáticos y varían las historias episódicamente (aunque suele existir algún arco narrativo multiepisódico como hilo conductor), lo que permite un visionado irregular por parte del televidente. A esto ayuda también que las tramas y subtramas no estén claramente definidas, ya que en muchas ocasiones enlazan varios capítulos o incluso comienzan a mitad del mismo, algo poco habitual en el formato.

En cierto momento de este episodio, la voz *over* dice “*let’s see what the other folks are doing right now*” (“vamos a ver qué está haciendo el resto ahora mismo”), para luego verse cortos planos de algunos de los protagonistas de la serie dedicándose a tareas aburridas, a lo que el narrador va comentando cómo ninguna es de especial interés. Se trata de una de las múltiples intervenciones de tipo personal por parte de esta voz, que no tiene reparos a la hora de salirse de su estricta función y hacer juicios de valor sobre lo que observa, sin perder en ningún momento la omnisciencia que demuestra al ser capaz de cambiar lo que se muestra en pantalla a su antojo y de manera improvisada. Se personaliza así a quien narra los formatos aparentemente realistas como podría ser un reportaje o un documental, señalándolo como una persona con opinión. Al mismo tiempo, demuestra la enorme capacidad de transformar fácilmente el material visual mostrado, sobre todo a partir de lo sencillo que se hace elegir qué mostrar y cuándo, pero también cambiando el significado de las imágenes mediante la inclusión de una voz *over*. Como el narrador es presentado al mismo tiempo como un sujeto real con opiniones y alguien omnisciente sobre todo lo que ocurre a los Bluth (con absoluto control sobre lo mostrado), el relato de la historia de la familia no puede ser sino una fabricación por parte de dicha industria, única manera de explicar que la voz tenga toda la información disponible en cualquier momento. El propio Ron Howard aparecerá como él mismo en los segundos finales de la serie, explicando que la historia de Maeby no encajaría en un formato de teleserie, pero sí quizás una película, haciendo una irónica referencia a la cancelación de *Arrested Development* por no adaptarse a su emisión televisiva y las

peticiones y rumores que ya entonces circulaban sobre una posible continuación de la trama en otros formatos.<sup>3</sup>

En los momentos finales de este mismo episodio, *Family ties*, tras descubrir que la prostituta antes mencionada ha conseguido resolver un problema con las cuentas imputadas que nadie de la familia había podido solucionar y que además su trabajo le produce enormes beneficios, Michael, emocionado, le dice “*marry me!*” (“¡Cásate conmigo!”), para enseguida añadir “*that is weird on so many levels*” (“eso ha sido raro a muchísimos niveles”). Nos queremos detener en este gag concreto precisamente por ser un excelente ejemplo de la compleja autorreferencialidad que pueden llegar a adquirir los diálogos de *Arrested Development*. Para empezar, la broma básica se basa en Michael siendo consciente de lo extraño de pedir matrimonio a una mujer que ha trabajado como prostituta para su padre (aunque parece ser que George Sr. sólo lloraba en sus sesiones con ella). Por otra parte, es también de interés que “*marry me!*” sea una frase empleada por la joven Maeby Fünke, la sobrina de 15 años de Michael que ha engañado a un estudio cinematográfico para trabajar en él como productora (con lo que esto significa de sátira a los responsables de estas instituciones) y utiliza estas palabras en dicho entorno laboral para evitar discusiones. Se trataría, a este segundo nivel, de la reapropiación de una frase asociada por los seguidores de la serie a otro protagonista, recurso empleado por los guionistas para generar humor por esta mezcla de los caracteres de los personajes que en el fondo comparten su extravagancia (es un esquema seguido por otras muchas líneas de diálogo como “*I’ve made a huge mistake*”, “he cometido un terrible error”, utilizada originalmente por G.O.B. pero reiterada en numerosas situaciones). Sin embargo, la metarreferencialidad del gag supera el relato interno de la propia serie para salir a la producción de la misma, pues la actriz encargada de interpretar a Nellie, Justine Bateman, es la hermana en la vida real de Jason Bateman, Michael Bluth en la ficción, lo cual hace también socialmente inapropiada la petición. Dándole una última vuelta de tuerca, Justine Bateman protagonizó una serie llamada “Enredos de familia” o “*Family ties*” (Gary David Goldberg, NBC: 1982-1989), el nombre dado a este capítulo. Se trata, en resumen, de un chiste consciente de sí mismo como raro dentro de todos los posibles significados acumulativos que tiene, de manera que funciona mejor cuanto más información posea el televidente sobre la serie, tanto a nivel interno como externo

---

<sup>3</sup> No podemos evitar remitir en este punto al noveno episodio de la tercera temporada, *S.O.B.s*, que es fundamentalmente una caricatura de todo tipo de técnicas y recursos baratos empleados para intentar atraer audiencia (como el uso de 3-D, cameos o emisión de episodios en directo). Es una manera cómica de recordar al espectador la situación de la serie, cuya desaparición de la parrilla televisiva es ya irrevocable, al tiempo que criticar la decisión de la cadena de cancelar la producción. Se mencionan, por ejemplo, las cadenas televisivas HBO y Showtime, el narrador suplica “por favor, recomendad el programa a vuestros amigos”, y finalmente Michael admite que su familia (la serie) ya ha tenido demasiadas oportunidades y no ha dejado de ser egocéntrica, así que quizás simplemente no merecen la pena.



(episodios anteriores pero también los actores que participan), es decir, cuanto más fan sea de *Arrested Development*.

Este tipo de humor requiere una especial implicación por parte del espectador, que ha de estar atento para poder distinguir cada uno de estos chistes, a pesar de la ingente sucesión y el variado nivel de complejidad de los mismos. Como explica Peter Berger, lo cómico funciona como una incongruencia, con leyes y normas diferentes del resto de la realidad cotidiana (, 1999: 11), de manera que, al tratarse de un audiovisual con características humorísticas tan propias y complejas, *Arrested Development* pide a su público que obvie su entorno durante la duración de cada episodio y se centre exclusivamente en la decodificación de lo mostrado. Teniendo en cuenta que esta no es la intención habitual de mucha de la programación que normalmente compone el flujo televisual (Thompson, 2003: 6), tendente como sabemos hacia la homogeneización de la programación a pesar del progresivo aumento cuantitativo de la oferta (Tous, 2009: 177), *Arrested Development* no parece encajar con el resto de productos de una parrilla televisiva.

El argumento de *Exit strategy* consiste en un viaje a Irak de Michael y Buster para rescatar a G.O.B., que ha sido encarcelado allí tras un absurdo intento de actuación como mago, aunque originalmente había sido enviado por su padre para eliminar algunas pruebas incriminatorias. Tras encontrar una casa exactamente igual a la que ocupan los protagonistas en Newport, California (es un gag recurrente también que la construcción donde habitan sea una casa-modelo de pega y mala calidad, remitiendo a la evidente fabricación de los escenarios en la sitcom tradicional, a la vez que establece una equivalencia con lo vacío y superficial de los personajes que viven en ella) se descubre que George Sr. es en realidad un espía secreto que trabaja para el gobierno estadounidense y todas las acusaciones son retiradas. El título el episodio se refiere no sólo al momento inicial del mismo en que cada uno de los protagonistas intenta huir para evitar el juicio de George Sr., sino también se trata de una crítica al Gobierno de EE.UU. por la II Guerra del Golfo y la dificultad de dar un cierre al conflicto. El gag que más obviamente reseña este tema es la configuración de la prisión donde se encuentra G.O.B. como una cárcel-escuela donde soldados estadounidenses enseñan a militares iraquíes cómo dirigir una institución de estas características (haciendo una burla al incoherente discurso civilizador de la administración Bush), aunque también se muestran destartalados caminos de tierra con nombres como "*Cheney Expressway*" (autopista Cheney) o "*Condoleezza Rice Lane*" (carril Condoleezza Rice).

Es destacable también una humorística observación sobre la construcción artificial del audiovisual, en el momento en que Michael está junto al fiscal (John Michael Higgins),

quien enciende la televisión esperando a que aparezca la información sobre la detención de G.O.B. en Irak. Tras varios minutos de espera (indicados por un rótulo en la parte inferior de la pantalla) en que se suceden las noticias superfluas y la publicidad, por fin el presentador habla de esta situación, a lo que el abogado añade “*imagine the impact if that had come on right when we turned on the TV*” (“imagina el impacto si esto hubiera salido justo cuando encendimos la televisión”). Con esto se señala que la audiencia está acostumbrada a un tipo de estructuración de las imágenes, según la cual, entre otras normas, todo momento de la historia que no sea relevante para su avance debe ser obviado. El espectador ha interiorizado estos esquemas de construcción en favor de una suspensión temporal de la incredulidad, provocada por la intención del audiovisual de presentarse falsamente como un relato lo menos fabricado posible. Aquí no sólo se altera dicho esquema al hacer a los personajes esperar por el momento dramático en que oirán la noticia, sino que además se parodia haciendo un guiño verbal directo. Esto no sólo rompe dicha credulidad voluntaria del espectador, sino que además presenta el audiovisual como un constructo, mostrando en todo momento las estrategias de la narración clásica. Con este tipo de recursos, *Arrested Development* se alejaría de la idea de intento de engaño y fabricación asociada a la organización de las imágenes por parte de los formatos de tipo documental (ocurre en todos, pero esta es la variante aquí parodiada) y sus convenientes cortes y elecciones con un fin dramático. La serie queda así presentada como sincera ante la audiencia, ya que se establece una diferente relación entre ambas al no tratar de ocultar la construcción de todo audiovisual.

Una vez solucionados los problemas legales de la familia Bluth, el episodio final, *Development Arrested*, se configura como un reflejo del esquema del piloto de la serie en numerosos aspectos, dando así un tono ciertamente nostálgico. Como celebración, la familia organiza una fiesta en un barco, similar a la del primer capítulo y que de hecho también finaliza con la policía interrumpiendo la reunión, aunque en este caso no buscan a George Sr. sino a su mujer, Lucille, pues finalmente se revela que es ella la verdadera responsable de la contabilidad *creativa* de la compañía Bluth, una de las múltiples sorpresas informativas con que finaliza la serie, como que Lindsay es en realidad adoptada y que G.O.B. mantiene una relación con la ex-novia de su sobrino. Todo ello encaja perfectamente con lo esperpéntico de los personajes y sus vidas, en una parodia a partir de presentar absurdamente la extravagancia de las clases altas adineradas, llevada al extremo en los caracteres de los protagonistas de la serie.

Durante esta celebración final, Maeby, tratando de engañar a su familia para que cedan los derechos de sus historias para hacer una teleserie, les cuenta que está recogiendo firmas para mejorar la programación televisiva. Esto es de nuevo una alusión a todo lo



que hay detrás de *Arrested Development*, no sólo a su cancelación sino a la movilización de sus seguidores por intentar mantenerla en emisión. Se trata de introducir información externa a la diégesis de la serie en la misma mediante las alusiones burlescas muy descaradas, lo que funciona paradójicamente a dos niveles, pues por una parte señala la fabricación del producto audiovisual, pero por otra implica al espectador directamente en la situación. De esta manera el televidente se relaciona con la teleserie en sí misma, no con los personajes, como suele ser habitual. Siendo *Arrested Development* tan autoconsciente como fabricación, tal y como demuestran los numerosos ejemplos que hemos visto, el resultado es que la audiencia la concibe como la entidad con la que comparte estos gags y bromas privadas. Es decir, la serie es personalizada por encima de sus protagonistas, de modo que resulta más sencillo empatizar con ella directamente que identificarse con alguno de los miembros de la familia Bluth o las situaciones en que se suelen encontrar, pues todo ello resulta en exceso absurdo para este proceso.

Todas las características desarrolladas a partir del análisis de estos fragmentos (sería casi inabarcable estudiar con detalle cada uno de los gags y referencias del total la serie, además de innecesario, pero consideramos que los ejemplos empleados dan una correcta imagen del conjunto) insertarían a *Arrested Development* en lo que, como explica Anna Tous basándose en otros autores y conceptos previos, denominamos metatelevisión: fragmentación, autorreferencialidad, mezcla de géneros y formatos, necesidad de un espectador activo, y la mostración de los procesos de construcción del medio de una manera casi exhibicionista (, 2010: 72).

La serie parece partir del tema de la familia y su importancia como unidad social fundamental, tradicional del formato de *sitcom* desde sus orígenes. Sin embargo, esto enseguida se ve subvertido por los excesos a los que son sometidos los personajes y las tramas que les rodean, llegando a lo absurdo, surrealista y esperpéntico. Resulta imposible, por tanto, identificarse o empatizar directamente con cualquiera de los Bluths.

En cuanto a la idea de fragmentación, se ha mencionado ya la gran velocidad a la que se suceden los gags humorísticos en *Arrested Development*, además de las interrupciones que suponen tanto los cortes a imágenes de archivo como los oportunos comentarios del narrador. Esto además supone la combinación del formato documental (presentado aquí como fabricación consciente por la selección de las imágenes y la posibilidad de manipulación de las mismas, además de numerosos chistes que referencian la producción del programa y su relación con la cadena) con la comedia televisiva. La serie, al mostrarse tan descaradamente como un producto ideado y calculado, sin pretender pasar por lo contrario, es vista por la audiencia como honesta.

Esta aparente sinceridad que escasearía en otros formatos de la parrilla televisiva (desde los noticiarios a los *realities*, discursos contruidos que pretenden pasar por no fabricados) consigue la implicación de una audiencia que busca no ser pasiva ante los productos audiovisuales que consume. A esta inserción directa del espectador en *Arrested Development* contribuye la creación de humor mediante la reiteración de gags y chistes introduciendo variaciones de los mismos, pues se crean bromas privadas entre el televidente y la serie como entidad, apelando así a la función básica de lo cómico en la vida diaria: la integración como creación y confirmación de la idea de pertenencia a un grupo social (Berger, 2003: 127 y ss.). Así, el lazo que une a la audiencia con esta teleserie es diferente al de otros ejemplos de audiovisuales, de manera que el espectador no se sorprende ante su exhibicionismo de los mecanismos del medio (obviando, pues, que sea tan descarada respecto a la idea de la programación televisiva como discurso construido). Frente a otras series o películas de tipo clásico, aquí se exigiría al público un tipo de paréntesis de la credibilidad alejado del habitual de los productos institucionales. La relación entre la audiencia y *Arrested Development* se hace cada vez más íntima a partir de una evolución de la cercanía, es decir, funciona retroactivamente. No sólo mientras más se vea la serie mayor es la sensación de intimidad, sino que cuanto más se interese el espectador por ella fuera de lo mostrado en cada episodio (su producción o aspecto real), más la disfruta, por la satisfacción del reconocimiento de las referencias. Pero es que además estos guiños son fundamentalmente autorreferenciales, no a otros aspectos de la cultura popular como otras series, películas o incluso novelas, sino que la serie se centra sobre todo en sí misma. Presenta así una autoconsciencia caracterizada por la facilidad para reírse de sí misma y de su entorno directo que le otorgaría, junto a la sinceridad ya señalada, ciertas capacidades humanas que la audiencia interpreta como cercanas. En resumen, es más sencillo para la audiencia empatizar directamente con la serie como sujeto al que personifica que con los personajes que aparecen en ella, lo que además se vería reforzado por la propia situación de la producción del programa (sus problemas con la FOX) a la hora de justificar y comprender el fenómeno fan que se dio en torno a ella.

Al fin y al cabo, la serie trata dicha problemática de manera directa, afrontando la cuestión con sentido del humor y resignación, pero oponiéndose de manera obvia a la decisión de la cadena televisiva y su economicista sistema de funcionamiento (primar la insegura medición de los índices de audiencia precisamente por ser de lo que depende la publicidad, principal medio de ingresos de la FOX), criticándolo<sup>4</sup>. Partiendo de la

---

<sup>4</sup> Curiosamente, como se explica en Berger, 2003: 259, la sátira, que no es otra cosa que el ingenio empleado con un fin agresivo (un ataque intencionalmente dirigido) tiene un sentido original mágico, de maldición a aquel al que se dirige.

conclusión previa sobre la personificación que el espectador hace de la teleserie, ¿sería posible establecer que la resignación mostrada por la misma es identificada por la audiencia como indefensión? El propio programa, al mostrarse tan opuesto y beligerante respecto a la cancelación de la serie por parte de la cadena, pero al mismo tiempo tan débil y sumiso ante ella, incitaría así a la audiencia a enfrentarse a los responsables de dicha medida.

El resultado es la conversión de *Arrested Development* en una teleserie de culto. Matt Hills define este tipo de productos como aquellos que, con perspectiva temporal, son sometidos a numerosos visionados y con un fenómeno fan organizado con un protocolo de lectura concreto, definiendo éste último como la ya explicada personificación y humanización de la serie y la empatía hacia su precaria situación por parte de la cadena televisiva (Grandío, 2009: 62). En esta especie de prosopopeya que la autorreferencialidad de la serie provoca, llevando a una identificación del espectador con ella misma, *Arrested Development* insiste sobre todo en su problemática con la institución. Con esto se consigue que el espectador, que se considera a sí mismo un individuo en una sociedad compuesta por un número de aparatos y sistemas en los que está irremediamente inserto y con los que, normalmente, la relación no es armónica, sino confusa y kafkiana.

Henry Jenkins recuerda que los fans no tienen ningún tipo de control sobre los medios de producción de las teleseries que siguen, de manera que actúan desde la marginalidad y la debilidad, por ejemplo súplicas o presiones a la cadena para mantener los programas en antena (, 2010: 41). Esta misma posición inferior que siente la audiencia respecto a los ejecutivos de programación de la FOX es el sentimiento que expresa la propia *Arrested Development*, de manera que, una vez más, no sólo se humaniza la serie sino que se la asocia directamente al espectador y su relación de dependencia con las cadenas televisivas en lo que a emisión se refiere. Esta sensación enlazaría directamente con el espectador como sujeto incapaz de ser autónomo, con un alto nivel de sometimiento a su entorno institucional.

El papel estructural en la formalización de esta idea lo tiene internet como la principal plataforma de difusión de estos seguidores sin verdadero poder para dar a conocer sus ideas. En “La galaxia Internet”, Manuel Castells explica la aparición de comunidades online como si se tratara de una actualización de los movimientos contraculturales y estilos de vida alternativos surgidos a partir de la década de 1960; es decir, una nueva forma de encontrar o reubicar actitudes similares una vez comprobado el fracaso de estos experimentos en el mundo físico y de fomentar una comunicación horizontal y libre (2001: 69-71). Internet ha dado al espectador, frente al monopolio de los medios de

comunicación por parte de los grandes conglomerados, la sensación de que su opinión no sólo es válida sino que merece ser difundida y escuchada, en lugar de sólo poder conocer las ideas manifestadas por los que tienen fácil acceso a dichos medios. Se trata, pues, de un movimiento de oposición directa a lo institucional, representado aquí por estas mismas corporaciones, aquellas con el control sobre los medios, y, más concretamente, la programación televisiva.

A esto hemos de sumar el desarrollo que estas nuevas tecnologías permiten de una cierta vanidad en el espectador, reflejado en un deseo cada vez mayor de visibilidad y, sobre todo, de intervención. Esta actitud, cercana al capricho, se desarrolla a partir de las posibilidades que internet da de tener (en apariencia, por supuesto) toda la información disponible a nuestro alcance. Cuándo, cómo y dónde es ahora decisión del internauta. Esta idea nos remite, por supuesto, a las ya clásicas ideas de Marshall McLuhan (1996) sobre cómo los diferentes medios de comunicación, una vez insertados en la vida cotidiana de las personas se convierten en extensiones de las mismas y transforman su relación con el entorno. La característica fundamental de internet, que no es otra que la absoluta inmediatez de todo tipo de intercambio de contenidos, potencia esta impaciencia y exigencia de los espectadores no sólo en la red, sino en otros aspectos de su vida diaria.

En resumen, a la hora de convertir una serie como *Arrested Development* en producto de culto, las nuevas tecnologías han permitido un efecto bucle: ha dado a conocer la opinión de seguidores que pedían primero que no fuera cancelada y después su regreso a la televisión, lo que ha derivado en generar curiosidad e interés en todos aquellos que no la conocían y, sumado al deseo de integración, ha aumentado el número de visionados vía online y la venta de DVDs, generando más fans insatisfechos con la eliminación de la serie, que desean más episodios y que manifiestan dicha petición a través de internet. En este punto, la espiral comienza de nuevo, aumentando progresivamente de diámetro con el paso del tiempo.

Netflix, que actualmente cuenta con más de 30 millones de suscriptores, se fundó en 1997 y en 1999 puso en activo su servicio de alquiler online de películas, que ya desde el inicio funcionaba a partir de una mensualidad fija en lugar de un pago individual por producto. Sin embargo, no es hasta 2007 que se ofrece el servicio de visionado por *streaming*, que permite tener a disponibilidad inmediata del espectador los filmes y series de televisión que tiene el catálogo de la web. Esta instantaneidad sin precedentes del VoD es la que ha supuesto el enorme crecimiento de la compañía estos últimos años. Esta oferta de material se basaba en los acuerdos firmados con las principales productoras de cine y televisión, como Sony Pictures o Time Warner. Recientemente, la

propia compañía ha comenzado a producir y co-producir sus propios audiovisuales y recientemente ha estrenado con éxito su primera producción exclusiva, *House of Cards* (Beau Willimon, Netflix: 2013).

En 2011, Mitchell Hurwitz llegó a un acuerdo con Netflix para la distribución exclusiva de una cuarta temporada de *Arrested Development* cuya duración aún es indeterminada (en principio, entre diez y quince episodios de 22 minutos), cuyo estreno está previsto en la plataforma de visionado online en mayo de 2013. Una de las características más interesantes de esta situación es que todos los capítulos se encontrarán disponibles para su visionado desde el momento del estreno.

Internet como medio de comunicación permite una instantaneidad y universalidad antes impensables. En concreto en el caso de Netflix, es decir, funcionar como distribuidor de productos audiovisuales pensados originalmente para televisión como son las series (aunque, como sabemos, su esquema narrativo proceda de medios anteriores, como el folletín), la red establece una clara independencia de los conceptos tradicionales como programación o parrilla: desaparece la necesidad de presencia del receptor en el momento de la emisión, sustituido por un espectador activo con la capacidad de elegir el momento y lugar en que va a consumir los contenidos audiovisuales (López, 2005: 41-48). Si bien estas dos ideas están asumidas ya en lo que a nuevas audiencias se refiere, recordemos que en el caso de las series de televisión la disponibilidad de éstas para visionado online sigue manteniendo una atadura directa con la regularidad semanal. Al fin y al cabo, por mucho que la página web de la cadena ponga a disposición del espectador el episodio para su visionado (o la descarga del mismo) en el momento y lugar que éste elija, esto va a ser siempre posterior a la emisión televisiva de dicho capítulo, que sigue siendo semanal. Dicho de manera sencilla, si se desean ver todos los episodios de una serie aún en antena al ritmo que el receptor elija, éste debe esperar a que finalice definitivamente. El nuevo espectador, en el que los nuevos medios han desarrollado un nuevo y mayor sentido de exigencia, ya no quiere verse sometido a las imposiciones de programación de una cadena televisiva, representante de esas instituciones a las que (con el ya mencionado sentido contrarrevolucionario que Castells les da) los fans internautas en principio se opondrían.

Netflix no sólo elimina esta dependencia del visionado online de la programación televisiva con la idea de regularidad en la emisión que ahora sí es verdaderamente elección de la audiencia, sino también el ritmo interno tradicional de configuración de cada episodio. Ya no parecería indispensable una lógica episódica que configure cada capítulo como una unidad claramente independientes, así como la necesidad de dividir cada uno en partes claramente diferenciadas y finalizadas por *cliffhangers* (término

anglosajón para referirnos a un giro argumental que queda pendiente de ser resuelto en un momento posterior) en aras de los cortes de publicidad. Por supuesto, esto deriva de que el modelo empresarial de financiación de Netflix, por su propio origen como simple intermediaria entre las distribuidoras y el espectador, es totalmente diferente al de una cadena pública de televisión<sup>5</sup>.

La estructura narrativa impuesta a las teleseries por el propio discurso fragmentado de la televisión y las interrupciones para anunciantes terminarían por perder su sentido y se convertiría en una elección de guión dependiente sólo de querer mantener o no un modelo tradicional. Daría a las series una libertad estructural cercana a la del discurso cinematográfico (por perder la dependencia de lo que define a una teleserie: fragmentación interna y emisión semanal), pero con mayores posibilidades en la duración. En el caso de la comedia, encajaría con la tendencia de la nueva *sitcom*, ya mencionada, de componerse como una sucesión irregular de anécdotas y situaciones cómicas, en lugar de una trama episódica coherente.

En resumen, Netflix quedaría presentado ante sus usuarios como un intermediario más cercano a la audiencia, por ser fundamentalmente de ésta, es decir, de la cantidad de suscriptores, de la que verdaderamente proceden sus ingresos. La empresa de VoD, supuestamente, tomaría sus decisiones de programación a partir de los espectadores, y con una menor dependencia de las empresas publicitarias o patrocinadoras (y, por tanto, de los índices de audiencia). Pero, además, permite elegir, no impone un ritmo de visionado y da total libertad a la audiencia desde el principio. Resulta obvio que para el seguidor de estos productos audiovisuales esto supone la desaparición de la corrupta mediación de las cadenas televisivas entre el espectador y el texto que quiere consumir, a pesar de que Netflix, como empresa en un sistema capitalista, busca también el máximo beneficio.

De nuevo recurrimos a Henry Jenkins, quien afirma de los fans implicados y de los programas o teleseries complejos que requieren múltiples visionados que en muchos de estos casos no se está viendo la televisión, sino el texto concreto (, 2010: 77). Esto además, aunque Jenkins no lo señala, saca a dicho texto de cualquier inserción en una generalización de las características de un discurso propio del medio, llámese neotelevisión o metatelevisión. Es decir, ver una teleserie online al ritmo del espectador o una distribución por Netflix (todos los nuevos episodios disponibles a la vez sin

---

<sup>5</sup> Nótese, por supuesto, que algunas de estas características ya están presentes en muchos casos de series emitidas en algunas variantes de televisión por cable, aunque se trate de excepciones a nivel narrativo, como *The Wire* (David Simon, HBO: 2002-2008). Por otra parte, si se desea, como ha ocurrido con *House of Cards*, revender el producto a cadenas televisivas tradicionales para una emisión semanal, todas estas posibilidades narrativas se ven limitadas.



depender de una emisión semanal) ya no sería ver la televisión como tal, aunque por cuestiones técnicas el aparato pueda seguir siendo el mismo.

Retomemos el ejemplo empleado a lo largo de este texto, la comedia *Arrested Development*. Su cuarta temporada será emitida de esta manera en un futuro inmediato, y creemos acertado afirmar que la ya señalada especial relación de identificación que la serie establece con su audiencia, conseguida en este caso concreto a partir de la humanización de la misma gracias al elevado nivel de autoconsciencia que presenta, encaja mejor con este modelo que con una emisión televisiva tradicional. De hecho, debido al cierto sentido de “posesión” que las producciones que se convierten en “culto” requieren por parte de sus fans, que Matt Hills ha intentado explicar desde el psicoanalítico concepto de “objeto transicional” (, 2006: 106-109), de una manera u otra, cualquier producto que requiera este tipo de proceso de lectura e implicación en su audiencia se beneficiaría de estos nuevos modos de distribución.

Al no empatizar con ninguno de los personajes protagonistas, los esperpénticos Bluth, ni identificarse con las situaciones en que éstos se encuentran, excesivamente exageradas y poco aplicables a la vida cotidiana, éstas pierden interés a la hora de *enganchar* a la audiencia. Siendo estos dos elementos los que se suponen fijos en una serie de televisión, trama y personajes, es indudable que provocar que los televidentes empaticen con la serie como entidad personificada (conseguido sobre todo por la autorreferencialidad explícita y paródica, como se ha explicado anteriormente) ya supone una alteración discursiva que encaja mejor con un visionado totalmente libre de la serie, en lugar del sometimiento a una programación regular. La ya de por sí intensa reciprocidad de los seguidores con *Arrested Development* se beneficia de la posibilidad de elección del ritmo de este contacto por parte del espectador, sin que aparentemente exista la dependencia con una institución, es decir, la desaparición de los directivos de las cadenas (y su omnipotencia para influir en la serie, emitir o dejar de hacerlo, despóticos cambios de horarios o cancelaciones) como un factor fundamental de la ecuación.

Sin embargo, al estar *Arrested Development* identificada como sujeto por el propio espectador, la relación es vista ahora (una vez eliminado el mediador conflictivo en favor de uno permisivo) más social, íntima y directa, sobre todo gracias a la posibilidad de una regularidad decidida exclusivamente por el nuevo y caprichoso tipo de espectador de la red.

## **Bibliografía**

---

Actas del I Congreso Internacional Comunicación y Sociedad.  
 UNIR. Logroño, 2013.  
 ISBN 978-84-15626-42-8

- Berger, Peter (1999): *Risa redentora: dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós.
- Canet, Fernando y Prósper, Josep (2009): *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.
- Casetti, Francesco y Odin, Roger. “De la paléo- à la néo-télévision”, en *Communications*, 1990, núm. 51, París.
- Castells, Manuel (2001). *La galaxia internet*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Diego, Patricia y Grandío, María del Mar, “Clasicismo e innovación en la producción nacional de comedia televisiva en España (2000-2010)”, en *Revista Comunicación*, 2011, Vol.1, núm. 9, Sevilla.
- González Requena, Jesús (1988). *El discurso televisivo*, Madrid: Cátedra.
- Grandío, María del Mar (2009). *Audiencia, fenómeno fan y ficción televisiva. El caso de Friends*. Libros en Red.
- Hills, Matt (2002). *Fan culture*. Oxon: Routledge.
- Jenkins, Henry (2008). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Jenkins, Henry (2010). *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*. Madrid: Anaya Multimedia.
- López, Guillermo (2005). *Modelos de comunicación en internet*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- McLuhan, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós
- Padilla, Graciela y Requeijo, Paula “La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas”, en *Fonseca, Journal of Communication*, 2010, Núm. 1, Salamanca
- Tous, Anna, “Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses”, en *Comunicar*, 2009, Vol. 17, núm. 33, Huelva
- Tous, Anna (2010), *La era del drama en televisión*. Barcelona: Editorial UOC