

La vida en un tren: un estudio poético del finale de *This is Us*

Life on a Train: A Poetic Study of the Finale of This is Us

A vida em um trem: um estudo poético do finale de This is Us

Clare Elizabeth Cannon

ORCID: 0000-0003-4756-5298

Jorge Latorre Izquierdo

ORCID: 0000-0002-4158-9216

Universidad Rey Juan Carlos, España.
Correspondencia: clare.cannon@urjc.es

DOI: 10.22235/d.v37i2.3377

Recepción: 30/05/2023

Aceptación: 09/10/2023

RESUMEN. Este artículo analiza en profundidad el capítulo penúltimo de la serie *This is Us* (NBC, 2016–2022), un verdadero *finale* que compila toda la serie, puesto que el último capítulo sería como un epílogo de este. La serie ha sido ampliamente premiada tanto a nivel nacional como internacional debido a su calidad estética y convincentes historias. El análisis del capítulo explora tanto su contenido como la complejidad narrativa y su compromiso con la diversidad en temas como raza, género, edad, peso, situación económica, discapacidad y diferencias de personalidad. Con técnicas narrativas complejas y un enfoque en las relaciones interpersonales, el capítulo examinado ejemplifica cómo la televisión compleja utiliza géneros y técnicas narrativas híbridas para impulsar la transformación positiva de los personajes protagonistas. Al mismo tiempo, ofrece un magnífico ejemplo de cómo *This is Us* ha logrado contar historias humanas cotidianas en televisión de máxima audiencia, con un guion magistral que anticipó y logró este *finale* impactante y concluyente, sin perder su capacidad de dejar espacio para la ambigüedad, tal como requiere ser narrada la verdadera complejidad de la vida.

Palabras clave: televisión compleja; *finale*; mito; catarsis; desenlace.

ABSTRACT. This article provides an in-depth analysis of the penultimate chapter of the series "This is Us" (NBC, 2016–2022), a true finale that encapsulates the entire series, as the last chapter serves as an epilogue to it. The series has received widespread acclaim both nationally and internationally due to its aesthetic quality and compelling storytelling. The analysis of this chapter delves into its content, narrative complexity, and its commitment to diversity in various aspects such as race, gender, age, weight, economic status, disability, and personality differences. Through intricate narrative techniques and a focus on interpersonal relationships, the examined chapter exemplifies how complex television utilizes hybrid genres and narrative techniques to drive the positive transformation of the main characters. Simultaneously, this chapter provides a magnificent example of how "This is Us" has succeeded in portraying everyday human stories in prime-time television, with a masterful script that anticipated and achieved this impactful and conclusive finale without sacrificing its ability to allow room for ambiguity, as required to authentically depict the complexities of life.

Keywords: complex TV; finale; myth; catharsis; denouement.

RESUMO. Este artigo analisa em profundidade o penúltimo episódio da série *This is Us* (NBC, 2016–2022), um verdadeiro *finale* que compila toda a série, já que o último episódio seria como um epílogo deste. A série recebeu numerosos prêmios, tanto a nível nacional como internacional, devido a sua qualidade estética e narrativa convincente. A análise do episódio explora tanto o seu conteúdo quanto a complexidade narrativa e seu compromisso com a diversidade em temas como raça, gênero, idade, peso, condição socioeconômica, deficiência e diferenças de personalidade. Com técnicas narrativas complexas e foco nas relações interpessoais, o episódio examinado exemplifica como a televisão complexa utiliza gêneros e técnicas narrativas híbridas para impulsionar a transformação positiva dos protagonistas. Ao mesmo tempo, o episódio oferece um exemplo magnífico de como *This is Us* conseguiu contar histórias humanas cotidianas na televisão em horário nobre, com um roteiro magistral que antecipou e alcançou esse *finale* impactante e conclusivo, sem perder a capacidade de deixar espaço para a ambigüidade, tal como requer ser narrada a verdadeira complexidade da vida.

Palavras-chave: televisão complexa; *finale*; mito; catarse; desenlace.

Introducción

A pesar de que en televisión todavía existen muchas *sitcoms* y dramas convencionales tipo *soap opera*, o programas no ficticios o semificticios que apenas innovan, en las últimas cuatro décadas las narrativas televisivas se han vuelto progresivamente más complejas e innovadoras en sus formatos. Esta complejidad debe mucho a la hibridación de recursos y de géneros, con una alta calidad de resultado que los equipara con las obras maestras cinematográficas y literarias. Pero lo más llamativo es que han llegado a conseguir este alto nivel artístico no por emulación de estos otros lenguajes narrativos, como venía ocurriendo tradicionalmente, sino por méritos propios; esto es, por medio de recursos que solo son posibles en televisión en esta época dorada de las series en *streaming*.

En este artículo vamos a estudiar *This is Us* (Fogelman, 2016-2022) —Así somos en castellano— como una de estas series que entran claramente en lo que Jason Mittell definió como *complex TV* en 2015. Mittell define la “televisión compleja” como un equilibrio cambiante y no siempre claramente definido entre la televisión serial y la televisión episódica que se extiende a lo largo de varias temporadas. El formato presenta episodios independientes y, sin embargo, rechaza la necesidad de cierre de la trama en cada uno de ellos, construyendo arcos a largo plazo a través de una narrativa acumulativa en el tiempo (Mittell, 2015, p. 19).

Los episodios exploran subtramas distintas pero conectadas de manera laxa e incluyen modelos circulares que permiten que los mismos temas sean revisitados desde diferentes puntos de vista, tal como se hacía en el cine desde, al menos, *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa. Dentro de los distintos tipos de formatos audiovisuales, la televisión compleja, por su durabilidad en el tiempo, es particularmente propicia para el desarrollo continuo de personajes y relaciones con la misma complejidad que tiene la vida humana. Contribuye también a esta verosimilitud la complejidad misma de los caracteres, que son construcciones de personas reales con los que los espectadores se involucran desde sus propias experiencias, desarrollando relaciones

parasociales a lo largo del tiempo de la serie (Blanchet & Vaage, 2012; Horton & Richard Wohl, 1956; Nelson, 2016).

Las perspectivas de los estudios televisivos, de la literatura, la sociología, la filosofía, etcétera, ayudan también a entender este fenómeno de la televisión compleja, ya que el significado de dichos textos está profundamente conectado con el contexto en el que operan (García Martínez & González, 2016). Esto es, existe una relación bidireccional entre los textos y la audiencia: la experiencia del mundo ayuda a los espectadores a conectarse con el texto, y el texto puede transformar la forma en que los espectadores entienden y experimentan el mundo en el que habitan (Smith, 1995, p. 54).

Las historias complejas suelen presentar temas de múltiples capas que permiten entrar en cuestiones de poder, moralidad, identidad y naturaleza humana en sociedad. Estos temas se exploran a través de los personajes, sus relaciones y los eventos que acontecen a su alrededor. La mayoría de las series complejas dan prioridad al desarrollo de sus personajes por encima de la trama, que muchas veces es un pretexto en forma de *thriller*, ciencia ficción, o cualquier otro género cinematográfico-televisivo (*Lost*, *The Sopranos*, *Breaking Bad*, etcétera). Las líneas argumentales se interconectan y crean un mundo rico y multidimensional con diferentes perspectivas en torno a un tema o evento único. No temen sumergir a los espectadores en ambigüedades que generan misterio e intriga, para provocar una reflexión más profunda sobre las motivaciones y responsabilidades personales.¹

This is Us no estaba incluida en el libro de Mittell (2015), publicado un año antes de la edición de su primera

¹ :: En su estudio poético cognitivo, Mittell (2015) se basa en las teorías de la poética histórica del académico de cine David Bordwell, quien combina la psicología cognitiva con el análisis poético para explorar de qué manera la poética cognitiva puede ayudar a comprender cómo los espectadores procesan historias complejas y cómo las narrativas complejas juegan con la comprensión y la memoria del espectador para lograr un impacto máximo (Mittell, 2015, p. 185). Mittell (2015, p. 7) explica: “el texto serial en sí mismo es menos un objeto lineal de narración que una extensa biblioteca de contenido narrativo que puede ser consumida a través de una amplia gama de prácticas, secuencias, fragmentos, momentos, elecciones y repeticiones”.

temporada, pero encaja perfectamente en esta categoría de *complex TV*. Veremos que la mayoría de los recursos estudiados por Mittell se dan en *This is Us*, con una importante novedad: en el contexto de series TV en *streaming* complejas, en las que dominan los personajes y situaciones excepcionales, *This is Us* ha mostrado que se puede también tener un gran éxito de audiencia con modelos cotidianos, con los que puede identificarle esa gran audiencia denominada familiar. Al mismo tiempo, y contradiciendo lo que escribe Tolstoi en el comienzo de *Anna Karenina* sobre que “todas las familias felices se parecen unas a otras, pero cada familia infeliz lo es a su manera”, dando por hecho que el interés del lector-espectador se inclina más por este último tipo, *This is Us* ha mostrado que también las “familias felices” pueden ser interesantes.

No quiere esto decir que *This is Us* evite hablar de problemas y conflictos, sino más bien lo contrario: fue caracterizada como una serie para llorar, aunque sean lágrimas catárticas lo que provoca. *This is Us* no sólo muestra los conflictos, sino también cómo estos conflictos se superan precisamente gracias al esfuerzo de los personajes por comprender y valorar las diferencias de carácter y opinión del otro. En el contexto de un formato dominado por los antihéroes victimistas, *This is Us* ofrece un visionado complejo en torno a temas de resolución dialogada de conflictos familiares con arcos de transformación positiva en los que los personajes buscan convertirse en la mejor versión de sí mismos (Cannon, 2023).

This is Us y la televisión compleja

Creada para la cadena de televisión NBC, *This is Us* también ha encontrado un mercado inmenso en la plataforma de *streaming* de Amazon Prime. Las esperadísimas entregas semanales durante 6 años tienen ahora una segunda vida “a la carta” para los espectadores que se perdieron la serie en su estreno, o quizá estén disfrutando de un segundo o tercer visionado a su conveniencia.

Aunque son muchos los directores y guionistas que participan en cada uno de los capítulos, hay en *This is Us*

una dirección narrativa clara que tiene mucho que ver con lo que Mittell (2015) define como concepto de autor en estas series de TV compleja, que son trabajos colectivos y seriados pero dotados de la autoría propia de los mejores productos cinematográficos.² Esta colaboración diversa que se da en *This is Us* permite que la historia inicial, y su final previsto desde el principio, como veremos, esté abierta a nuevas expectativas surgidas durante la realización.

De hecho, como estudian Bordwell y colaboradores en relación con los buenos productos audiovisuales, el propio texto puede ser también un agente de la narración, ya que los elementos visuales, auditivos y temporales de una producción crean un mundo narrativo distinto y evocan una serie de emociones y respuestas que van más allá de la intención del creador y de las ideas preconcebidas del público (Bordwell et al., 2017). El propio Orson Welles, por citar un director experimental del que tanto ha aprendido la TV compleja, afirmaba que el buen director es aquel que sabe integrar bien en el relato los accidentes que surgen en el proceso del rodaje (Manon, 2003).

Para mantener la emoción en la televisión compleja se recurre a elementos de complejidad narrativa como la temporalidad no lineal (*flashbacks*, *flash forwards* y *flash sideways*), que no distorsionan los diferentes comienzos y finales, siempre claros, pero aportan mucho dinamismo. Se trata de una mezcla de declaraciones y enigmas narrativos que busca maximizar la participación emocional, incentivada también con una amplia gama

2:: Aunque no hay un autor “literario” que escriba cada palabra, el creador de un programa escribe y desarrolla un primer episodio piloto, que sirve de *biblia* para la futura serie. Si el piloto tiene éxito, el creador se convierte en productor ejecutivo y guionista principal de la serie, con el título no oficial de *showrunner*. Esta autoría ayuda a comprender la unidad narrativa que contienen estas series. Por otro lado, como suele ser habitual en las series de televisión compleja, la creación es altamente colaborativa, con un equipo de 6 a 12 guionistas que operan en una sala conjunta, aunque asumen mayores o menores roles en episodios específicos. Las narrativas complejas son, por tanto, una combinación de la intención original del creador y su tono estilístico, y de las contribuciones colaborativas y descentradas de un equipo de guionistas diverso.

de señales de memoria, cambios de perspectiva y alteraciones en el movimiento y el ritmo. Estos elementos se apoyan, a su vez, en técnicas narrativas de estructura, encuadre y construcción de arcos, todo lo que se conoce como la serialidad compleja. En el caso de *This is Us*, la narrativa compleja es la clave que permite elevar al nivel de mito las historias cotidianas que se nos cuentan, con personas normales a las que ocurren cosas normales. No hay llamativos crímenes que resolver ni el *suspense* propio de un *thriller*: solo un espejo de la vida cotidiana ejemplificada en una familia americana a lo largo de varias generaciones.

Sin embargo, gracias a esta estructura narrativa compleja y a la hibridación de la ficción con la sensación documental, el espectador queda totalmente implicado. Y la implicación es tal que, por ejemplo, el duelo “parasocial” por la muerte de Jack debida a un accidente provocado por un electrodoméstico en mal estado llevó a la audiencia a culpar a la empresa, Crockpot, de la muerte de este personaje de ficción (Foss, 2020). O, por mencionar consecuencias más positivas, pues mucho más es el efecto terapéutico de la serie en la audiencia que lo contrario, se descubrió que la percepción matizada de las opciones de cuidados para el alzhéimer de Rebecca reducía en la audiencia el estigma hacia las personas con síntomas tempranos de esta enfermedad (Hoffman et al., 2022, p. 7).

Así, a lo largo de sus seis temporadas, los acontecimientos de la serie reflejaban y dialogaban con los sucesos de la vida real, desde las elecciones hasta movimientos como Black Lives Matter y la pandemia de COVID-19 –son personajes que viven con nosotros, llevan mascarilla cuando nosotros la llevábamos, etcétera– (Andreeva, 2020). Los espectadores, tras experimentar la intensidad emocional de cada episodio, interactuaban en las redes sociales comentando la necesidad de replantear situaciones de sus propias vidas a la luz de lo que harían los personajes de *This is Us*. Por eso numerosos sitios de aficionados especulaban sobre la evolución futura semana a semana (“This is

Us”, 2021; “Home”, 2023), y las revistas de la prensa pop llenaban sus páginas de reflexiones e interrogatorios, o de entrevistas a actores y escritores opinando sobre la evolución de la serie (Bentley, 2019; Maas & Longheretta, 2022; Rose, 2017; Strause, 2022).

Por supuesto, todo esto ocurre también en otras series de TV compleja, según las tres fases que el teórico de cine Murray Smith (1995) distinguía en este proceso de implicación del espectador: reconocimiento (con las emociones y creencias de un personaje); alineación (apego del espectador a partir de la inmersión en las experiencias, emociones, pensamientos y marco moral de un personaje) y lealtad (evaluación moral del espectador de las creencias y la ética subyacentes en un personaje) (García, 2016; Nelson, 2016). En el caso de *This is Us* se nos narran experiencias reales del equipo de guionistas, y esa vinculación estrecha de ficción-realidad que está en el mismo título de la serie, contribuye mucho a que *This is Us* provoque en sus espectadores semejante implicación emocional profunda. Sin embargo, todas esas experiencias reales que adornan las historias con detalles realistas, adquieren unidad gracias a que nutren un mito común que lo vertebra todo. Ese mito está presente especialmente en el capítulo que vamos a analizar, y no cabe duda de que se debe al creador de la serie, Dan Fogelman.

Utilizamos la palabra mito con el mismo sentido con el que Aristóteles lo usa en la *Poética*, cuando escribe sobre los buenos autores de tragedias, que son aquellos que dominan el mito que da sentido a todo el conjunto, puesto que ese mito es el alma de la obra de un modo similar a como el alma da vida a un cuerpo según su teoría hilemórfica (Aristóteles, ca. 335 A.E.C./1974, p. 97). Estaba previsto desde el principio que la serie durara seis temporadas y cerrara el ciclo completo con el capítulo que vamos a analizar en profundidad, el penúltimo o n.º 17 (Fogelman et al., 2022a), pues el n.º 18 (Fogelman et al., 2022b) funciona como un epílogo. El capítulo seleccionado para el análisis cierra todo el ciclo, repitiendo constantemente la frase metafórica

que une a la familia: saber sacar limonada dulce de la amargura de los limones; esto es, convertir las desgracias imprevistas en un bien para el presente y el futuro. Este sería el *leitmotiv* de toda la serie, y por eso está especialmente presente en el capítulo compilatorio.

Nuestro análisis poético de este capítulo titulado “The Train” servirá para mostrar, en primer lugar, cómo se aplican cada uno de los elementos de la *complex TV* con el resultado de conectar con la audiencia de modo intenso y continuado; y, en segundo lugar, nos permitirá señalar hasta qué punto la hibridación de recursos artísticos y géneros narrativos contribuye a hacer de esta serie una obra maestra dentro del género. Aunque por razones de espacio, en este artículo solo vamos a analizar un capítulo de la serie, no podemos seguir adelante sin hacer un breve resumen del producto televisivo en su conjunto.

La redondez abierta de *This is Us*

Creada por Dan Fogelman y emitida por NBC (National Broadcasting Company, EE. UU.), *This is Us* (2016-2022) sumerge al espectador en las dinámicas multifacéticas de una unidad familiar, abarcando generaciones desde la década de 1950 hasta la actualidad. Con su narrativa emocionalmente intensa, *This is Us* emplea técnicas sofisticadas para explorar las profundas relaciones entre padres, hijos y nietos: la vida de la familia Pearson en diferentes épocas, centrándose principalmente en los tres hermanos —Kevin, Kate y Randall— y sus padres, Jack y Rebecca.

La serie ha recibido un amplio reconocimiento crítico y elogios por su profunda emotividad, su elenco excepcional de actores creíbles y sus temas cercanos. Tanto críticos como audiencias han aplaudido su capacidad para resonar a nivel personal, cautivando a los espectadores con su auténtica representación de diversos personajes. Este reconocimiento se ha traducido en un impresionante historial de 66 premios y 290 nominaciones en categorías como mejor serie dramática, ac-

tuación sobresaliente, guion sobresaliente y dirección sobresaliente (IMDb, 2023).

Lo que distingue a *This is Us* no solo es su narrativa cautivadora, sino también su estilo de hibridación de géneros con un sello distintivo. Como es habitual en la TV compleja, utiliza una estructura no lineal, navegando hábilmente entre diferentes períodos de tiempo y arcos de personajes, de los que conocemos también su mundo interior, sueños, recuerdos, a través de recursos varios que incluyen el simbolismo y la utilización de *flashbacks*, *flash forwards* y *flash sideways*. Las luchas, traumas y alegrías de la familia Pearson se entrelazan con maestría a través de múltiples conexiones que los unen en el tiempo, lo que brinda a los espectadores una exploración profunda y conmovedora de su viaje compartido a lo largo de la vida, que es temporalmente la de Rebecca.

Las investigaciones publicadas sobre de la serie destacan la autenticidad en la representación de personajes en sus interacciones, así como la complejidad en la narrativa. Zuberbuehler (2018) matiza el uso de *flashbacks* no convencionales para evidenciar la evolución de las relaciones entre personajes, mientras que Chi (2020) subraya la unicidad de las identidades personales y sociales de cada personaje. En cuanto a la representación de la identidad, algunos estudios discuten la forma en la que la serie desafía estereotipos. Luisi et al. (2020) observan cómo se confrontan los clichés en torno a la masculinidad, la adopción y la salud mental en la representación de la identidad afroamericana. Por otro lado, Amaral y Baltar (2021) discuten la representación fluida de género en el “melodrama paterno”, en donde la masculinidad se asocia con la sensibilidad humanista y el cuidado. Tingle (2021) analiza la representación de la diversidad corporal en la serie, inicialmente retratada como un problema a resolver. Sin embargo, la serie se centra después en la agencia personal de Kate a medida que alcanza metas profesionales y personales, dejando atrás su peso como tema central, como se aprecia especialmente en el episodio titulado “The Hill” (Fogelman, Johnson, et al., 2022).

La comunicación entre caracteres también ha sido objeto de análisis. Gattoni (2021) examina la representación matizada de la comunicación en torno a temas delicados como la pérdida, el luto, el trauma, la adicción, la ansiedad y la depresión, y cómo todo esto trasciende los estereotipos, construye la identidad familiar y fortalece la cultura familiar. De forma complementaria, Nickels et al. (2021) discuten la compleja representación de la comunicación al final de la vida, especialmente presente en el capítulo que vamos a analizar. Según este autor, esta comunicación refleja a la perfección la teoría sociológica de los sistemas familiares y ofrece momentos valiosos para la enseñanza en la aceptación del duelo.

El episodio piloto de la serie (Fogelman, Ficarra, et al., 2016) planta las semillas de un conflicto interno primario para cada uno de los personajes principales: Rebecca lucha contra la ansiedad de convertirse en madre, llegando al final de un embarazo difícil con trillizos, al perder a uno de sus bebés en el parto y enfrentarse a la decisión de adoptar a otro niño abandonado. Jack también se enfrenta al profundo deseo de ser un buen marido y padre, de cumplir con sus altas expectativas sobre lo que él cree que Rebecca merece, en el difícil contexto de convertirse repentinamente en padres de tres hijos, tras la decisión de adoptar a otro niño que sustituya al fallecido en el parto.

La serie comienza cuando los hermanos Pearson cumplen 35 años y sabemos de ellos que, además de superar el trauma de haber perdido a su padre, Kevin lucha con el descontento en su vida profesional y personal; Kate lucha con problemas de peso y autoestima; y Randall, el niño adoptado, lucha con su propia identidad de afroamericano en una familia de blancos, y la aceptación de haber sido abandonado por sus padres biológicos. Kevin está resentido con su hermano adoptivo Randall por dominar la atención de sus padres y por la facilidad con la que este triunfa en todo lo que emprende, algo que a Kevin, más desordenado e impulsivo, se le escapa. La inseguridad de Kate proviene de una inferioridad comparativa hacia su madre, Rebecca.

Y Randall está resentido con Rebecca por ocultarle la identidad de su padre biológico.

Cada conflicto interno se manifiesta en conflictos de relación claves a lo largo de la serie. Rebecca tiene que continuar su lucha maternal sin la presencia de su querido marido, Jack, prematuramente fallecido en accidente al comienzo de la serie, pero siempre presente a través de los *flashbacks*. Así vamos conociendo que, en su deseo de ser el marido perfecto para Rebecca, Jack lucha contra sus sentimientos de inadecuación, recurriendo al alcohol y escapando de sus responsabilidades con su familia. Pero también vemos cómo supera todos estos problemas con la ayuda de su fiel amigo Miguel, que acabará casándose con Rebecca y cuidando de ella en sus últimos años. Otros personajes secundarios clave, como Nicky, el hermano de Jack, y las parejas e hijos de los “trillizos”, irán apareciendo en diferentes capítulos de la serie para comparecer al final acompañando a Rebecca en su lecho de muerte.

El *finale* en *This is Us*

El último episodio de una serie solía considerarse un signo de fracaso comercial o de agotamiento creativo, pero cada vez más series complejas plantean sus conclusiones como una traca final, incluyendo elementos de ambigüedad, circularidad, reflexividad y finalidad. Mittell (2015) utiliza la palabra *finale* y no *ending* para referirse tanto al último capítulo de una serie como al objetivo que pretende alcanzar, ya que un final definido en una serie compleja revela su objetivo e intención. Siempre dando por hecho que existe una gran incertidumbre en torno al desarrollo de una serie de televisión en cadena, ya que la aprobación de las siguientes temporadas se consigue pieza a pieza. En el caso de *This is Us*, tras el éxito del piloto en 2016, la temporada 1 se firmó en septiembre de 2016, las temporadas 2 y 3 se renovaron en enero de 2017, y las temporadas 4 a 6 en mayo de 2019.

Sin embargo, ya hemos dicho que Dan Fogelman tenía en mente desde el principio cómo quería que terminara la

serie, e incluso había rodado partes del episodio final, el 18 de la sexta temporada, a la vez que rodaba los episodios de las temporadas 1 y 2, en los que aparecían los niños actores originales que crecerían en el espacio de la deseada proyección de la serie seis años después. Por tanto, a pesar de la típica incertidumbre en torno a su éxito continuado, *This is Us* nunca pretendió para sí el tipo de finales menores, también posibles en las series complejas: el cese repentino e imprevisto (*stoppage*), un resumen ligeramente concluyente (*wrap-up*), o incluso una *conclusión* más planificada que busque la resolución. Desde el principio *This is Us* buscó la forma más intencionada de final, una conclusión muy esperada por la audiencia, aunque no se tratara de un desenlace imprevisto, como ocurre en otras series de *suspense*, sino del esperado desenlace final de una vida plena, ejemplificada en Rebecca.

En un trabajo anterior (Cannon, 2023) se analizó cómo los comportamientos conflictivos dialógicos planteados en el episodio piloto tienen un impacto transformador en los personajes y sus relaciones a lo largo de toda la serie. En dicho estudio se trató de aplicar la ciencia psicológica de *bridging differences* (construir puentes entre las diferencias) al caso particular del episodio climático del conflicto de relación entre Randall y Rebecca en el episodio n.º 9 de la primera temporada, “The Trip” (Fogelman, Herbert, et al., 2016). De hecho, este análisis podría hacerse de muchos otros capítulos, pues es muy grande la profundidad y calidad cinematográfica de toda la serie. Pero es en el episodio 17, que narra los últimos momentos de la vida de Rebecca, justo unos instantes antes de su fallecimiento, cuando se resuelven todos los conflictos familiares, tanto entre hermanos como con los padres, también ese padre sustituto que fue Miguel tras la muerte de Jack.

Así, el episodio analizado sería como un fin simbólico que, a su vez, conecta directamente con el piloto mencionado, cerrando todo el ciclo de la serie con sus seis temporadas; un ciclo que coincide con el de la vida humana, desde el nacimiento de los trillizos, que es también el comienzo de la maternidad de Rebecca,

hasta la muerte de ella, una vez concluido también su rol de madre de modo insuperable. “We’re good now; you made us good”, son las últimas palabras que Randall dice a su madre que yace en coma en el lecho mortuario. El capítulo 18 sería una especie de epílogo para mostrar que la vida sigue, que lo que Rebecca y Jack han aportado sigue dando frutos más allá de su muerte.

La metáfora del tren

El simbolismo de tren que da título al capítulo sirve de poderosa metáfora visual. Se trata de un movimiento rápido, constante, pero con tiempo para ir de vagón en vagón y repasar las escenas de una vida, sin prisa pero sin pausa. Esto permite hacer un resumen de todo lo que ha ocurrido en las seis temporadas y dar sentido a los acontecimientos, esto es, a la vida de Rebecca. Hay urgencia, pues ella está en coma y a punto de morir, y por eso el ritmo rápido, con *suspense* (Kate no está en la casa, tiene que venir en avión para despedirse y Rebecca la espera hasta el final); pero también el tiempo necesario para que Rebecca pueda hacer un repaso de su vida.

Esa recapitulación no se hace de modo lineal, sino en constantes *flashbacks*, *flash forwards* y, sobre todo, *flash sideways*. Con este último recurso se nos muestra la alternancia constante del tiempo en el tren, esto es, en la mente de Rebecca, y el tiempo real de la habitación en la que ella está en coma y a punto de morir. Esta doble perspectiva narrativa permite jugar con los géneros, en una genial hibridación de realidad y fantasía.

Por un lado, la visión de la casa y de la habitación con Rebecca anciana en coma es realista. Se nos muestra a la familia al completo: cuñado, hijos y nietos, esperando y hablando entre ellos en el salón de la casa, o despidiéndose de Rebecca por turnos; por otro lado, lo que ocurre en el vagón de tren sería lo que ocurre en la mente de Rebecca, ya delirante. A los vagones del tren le llega información del entorno real, a través de las voces de los que se despiden de Rebecca en la

habitación, cuyas palabras escuchamos a través de los altavoces en los vagones. Estas palabras provocan en la pasajera recuerdos que remiten a su pasado y sus anhelos de futuro. Así, mientras escucha las voces, pasea y visualiza en el vagón a las personas o los símbolos de la vida de estas personas, cuyos recuerdos se mezclan aunando las diferentes dimensiones del tiempo a lo largo de su vida. Van apareciendo en los vagones sus hijos en diferentes momentos de su vida (encarnados en los tres actores que representan a cada uno de ellos), y también ella misma aparece a veces como niña jugando con su padre, quien le había prometido hacer algún día ese viaje en un tren de lujo.

Por eso, al comienzo del viaje, la joven Rebecca está muy sorprendida y agradecida porque su sueño se ha hecho realidad, y puede relajarse en el vagón bar, donde sirve como camarero el doctor que le atendió en el difícil parto de trillizos. Mientras le prepara una bebida alcohólica con limones, le recuerda su famosa frase, la que él mismo contó a Jack para darle esperanza tras la pérdida de uno de los trillizos: sacar del limón limonada. En tono confidencial, el doctor Katowski le confiesa a Rebecca que él también se sentía fracasar cuando en el transcurso del parto peligroso llegó a pensar que no podía salvarle la vida tampoco a ella; pero que, inesperadamente, Rebecca salió adelante, y ahora comprende que esa prolongación de su vida fue por algo grande. Mirándole directamente a los ojos le felicita por su resiliencia, porque ella ha sido una madre clave para esos tres niños, a los que ha sacado adelante sin el apoyo físico de su marido. Toda una vida de heroísmo cotidiano por la que merece el premio de descansar finalmente.

Vamos así comprendiendo que ese viaje de Rebecca por el tren, de vagón en vagón, le permite revisar su vida en diferentes encuentros que se mezclan con conversaciones de la familia en la casa, que nos llegan –a la mente de Rebecca– a través de los altavoces, y se amplían con *flashbacks* que completan la información de esos recuerdos del pasado. Para añadir más complejidad

al asunto, la confusión de escenas y momentos de la vida se da en medio de una amnesia que remite al alzhéimer que padece Rebecca incluso en estado de coma. Rebecca sabe que todavía no puede irse, morir, porque espera a alguien, pero no sabe a quién espera. Nosotros sabemos que es Kate, ausente de la casa por motivos de un viaje profesional.

Todo este complejo discurso híbrido en géneros narrativos y perspectivas subjetivas del delirio –o una visión sobrenatural– funciona con asombrosa unidad para cumplir con la misión del capítulo: el dar sentido a una vida, la de Rebecca como madre, y también a las vidas que fueron truncadas, como la de Jack, su esposo, que ni siquiera tuvo tiempo de despedirse de ella y de sus hijos.

La inclusión de un nuevo relato familiar

Para conseguir cerrar esta historia de modo rotundo, en el episodio 17 se intercala una narración nueva, la de una familia que tuvo un accidente, y cuyo hijo estuvo a punto de morir el mismo día en que Jack estaba siendo atendido por sus quemaduras y por la inhalación de humo en el incendio de su casa. A la vez que transcurren las despedidas de Rebecca en la casa, y que ella en su imaginación (el tren) va haciendo repaso de la vida, vamos conociendo fragmentos de esta nueva historia, y sabemos que Jack también tuvo un encuentro en la sala de café del hospital con el padre de ese niño, que había perdido la esperanza. Aunque Jack estaba enfermo, todavía con las huellas del incendio en su ropa y en su cuerpo, las manos vendadas, animó a ese padre sufriente con la frase de los limones que el doctor Katowski le transmitió a él después del parto de los trillizos para confortarle por la pérdida de uno de ellos, y se convertiría desde entonces en un *motto* de la familia Pearson. También conocemos, ahora en directo, que es el *motto* de la otra familia protagonista del accidente, cuyo superviviente, vemos en *flash forward*, recibirá un premio por su perseverancia en

la lucha contra el cáncer y los pasos conseguidos por vencer a esa dura enfermedad.

Con este *flashback* de Jack en el lavabo conversando con el padre desesperanzado conocemos que ese consejo animante fue quizás lo último que dijo Jack antes de morir. Cuando el médico vuelve de haber salvado la vida del niño, descubre que Jack ha fallecido de repente, por un infarto repentino provocado por el humo en sus pulmones, y nos muestra su estupor e impotencia: el que aparentemente estaba mejor ha muerto, y el que iba a morir con toda certeza se ha recuperado. Los espectadores, al ser conocedores del final de esta historia personal del niño que se recupera para seguir viviendo e investigando con perseverancia gracias al recuerdo de una frase que un desconocido le transmitió a su padre en el hospital, sabemos también que todo está conectado.

Es inevitable no recordar, al ver el episodio 17, ese otro encuentro que se produjo en el hospital unos años antes, durante el parto de Rebecca, cuando Jack y William, el padre biológico de Randall, coinciden rezando en la capilla sin conocerse, tal como nos narra el episodio n.º 2 de la quinta temporada (Fogelman et al., 2020). Ese día Jack había perdido a uno de los trillizos y temía perder también a Rebecca en el largo y difícil parto, por lo que se encara con un Dios al que dejó de rezar porque su padre lo hacía sin dejar de ser maltratador, diciéndole: “llévame a mí si quieres, pero ni se te ocurra llevártela a ella”. Cuando sale de la capilla vemos entrar a William, que había acudido al hospital siguiendo al bombero que llevaba a su hijo (pues Randall fue abandonado en una estación de bomberos), y antes de irse del hospital quiso rezar por su futuro. Así sabemos que la oración de ambos ha tenido sus frutos. No solo no muere Rebecca, sino que, inmediatamente después, Jack va a encontrar, en una cuna junto a los dos hijos supervivientes suyos, a ese futuro hijo adoptivo y al bombero que le cuenta cómo lo había encontrado. Sabemos también, por una llamada telefónica a su padre, inmediatamente después de tomar

la decisión de adoptar a Randall, cuál era la oración intensa que este hacía en la iglesia cada domingo, la que Jack consideraba una hipocresía: “que mis hijos sean mejores que yo”.

Una generación supera a la otra y todo tiene sentido. Ahora, en el capítulo *finale*, sabemos que la muerte prematura de Jack no solo cumplía su ofrecimiento por amor a Rebecca, sino que daba paso a otra vida, la de un desconocido de otra familia similar a la de los Pearson al que el doctor atendió en vez de ocuparse de Jack. No parece haber casualidades, todo está entrelazado, como un enorme tapiz social y generacional que no deja cabos sueltos.

Mito y providencia en *This is Us*

Aunque todo cumple una finalidad, no puede asegurarse que en *This is Us* haya una solución religiosa, ni siquiera en este capítulo en el que Rebecca se prepara para morir y ve el famoso túnel de su vida, en este caso desde los vagones del tren. El espectador no creyente puede implicarse igual que el creyente pensando que todo es un bello final que no trasciende del subconsciente de la protagonista, o de las actitudes religiosas de algunos de sus personajes. El mito de limón y la limonada que lo une todo es suficientemente abierto como para dar cabida a espectadores de todas las creencias, o también los que no tienen creencias religiosas. Eso sí, siempre tenemos que dar por hecho que, como dice Aristóteles en la *Poética*, el buen narrador se ocupa de todos los detalles que contribuyen a la circularidad del mito.

Siguiendo estas ideas de Aristóteles,³ dice Paul Ricoeur (1970) que el carácter simbólico del mito y su alcance antropológico “recoloca” y estabiliza la experiencia humana en el seno de “un todo significativamente

3:: “De suerte que los hechos y el mito son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal de todo [...] El mito es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia”. (Aristóteles, ca. 335 A.E.C./1974, p. 148). Para la aplicación poética de Aristóteles a los relatos audiovisuales, ver por ejemplo Brenes, 2017.

orientado”, en el que este autor pone nociones como la culpa, el perdón o la promesa en el centro fundamental de dicha experiencia humana en sociedad (Ricoeur, 1970, p. 120). También en los relatos literarios o cinematográficos, el mito actúa “hacia adentro” en beneficio del enunciado poético, condicionando la praxis humana, y también “hacia afuera” del enunciado, produciendo en el espectador la catarsis, efecto placentero que no viene tanto de las tendencias sádicas del hombre como de la consecuencia de “ahogar el mal en abundancia de bien”, de poner el dolor y el mal en su sentido plenamente humano (García-Noblejas, 2004, p. 41).

El capítulo que estamos analizando materializa muy bien estas ideas de estudiosos de la poética aplicada a los relatos audiovisuales. Rebecca experimenta una cierta culpa, la preocupación de no haber sido suficientemente buena como madre, y es por eso por lo que no quiere irse todavía. Pero en ese último viaje en tren, todos los personajes clave de su vida le van mostrando lo contrario, que no lo ha hecho nada mal. Le muestran también que no hay coincidencias, sino un plan previsto, que acontece según la famosa frase de los amargos limones que siempre pueden servir para hacer dulce limonada, las desgracias de las que se saca un beneficio, y el hecho de que no podemos ver los resultados hasta el final, cuando miramos el cuadro terminado y comprendemos los detalles que unen destinos y dan sentido a todo. Su especial vínculo con Kate, todavía ausente, le impide dar el último paso al entrar en el vagón final. Por eso se encara con William, que actúa como un Caronte guía en el tren, y le pide esperar un poco más.

En el último instante

Ese *suspense* del último instante lo experimentamos los espectadores con Rebecca, entrando en su imaginación en estado de coma y con alzhéimer. Del mismo modo que el sonido del tren se mezcla con el sonido que llega de la casa a través de los altavoces, también la música diegética

(el disco de Joni Mitchell) y extradiegética se confunden constantemente. Su origen visual está en un *long play* que Kevin pincha en el salón de la casa, recordando la visita que hizo con su madre a la casa de esa cantante. Después, la música se mezcla con las conversaciones de la casa, y también es la ambientación de los paseos de Rebecca en los vagones.

En los últimos momentos, asistimos al diálogo de Randall y Kevin junto al lecho mortuario, quienes discuten sobre fechas de celebraciones familiares con Jack en la casa de montaña, mientras que nosotros vemos con los ojos de Rebecca, en una mesita del vagón, el globo de nieve que recuerda que era Navidad, como Randall decía, porque este hijo suyo nunca se equivoca. A continuación, vemos en el tren a Randall adulto haciendo flexiones con Randall niño sobre sus espaldas, tal como Jack hacía con él en su infancia, como si Jack todavía fuera el gran ausente al que toda la acción se dirige; pero Rebecca no lo sabe, y en su memoria ya delirante se confunde el pasado con el futuro, los recuerdos con las ausencias de estos. Hay solo una cosa que sabe con certeza, y eso es que no puede irse porque espera a alguien, a Kate.

Ya ha sido mencionado el conflicto personal que Kate tuvo con su madre, demasiado perfecta como para poder soñar con estar a su altura; y también el conflicto que Rebecca tenía con Randall a lo largo de la serie, por haberle ocultado la existencia de su padre biológico, William. El tercer gran conflicto que vertebra toda la serie es el de los otros dos hermanos, Kevin y Randall, que ya están reconciliados, aunque sigan discutiendo en la habitación. Sus diferencias de carácter les impiden entenderse, pero no les impide quererse, y por eso han aprendido a aceptarse con esas diferencias, como se ha estudiado en profundidad en el estudio anterior mencionado (Cannon, 2023).

Rebecca le había encargado a Kate decidir por sus hermanos en lo relativo a sus cuidados cuando descubren que tiene alzhéimer; y hemos visto en capítulos anteriores cómo Kate actúa sabiamente al no tomar una

decisión hasta que llegan todos a un acuerdo (Randall acepta que Kevin se mude con Sophie a la casa, y también Madison lo hace con los niños que tuvo con Kevin y su pareja actual). Aunque no tan importante como este *finale*, ese capítulo previo es clave para entender que era importante para Rebecca que esa Kate que ha sido tan fundamental en sus últimos años, tras superar sus diferencias, estuviera también junto a ella en el último instante.

Su retorno apresurado en avión es utilizado para crear *suspense* y alargar la trama. El “bichito” (como Rebecca llamaba a su hija Kate, que en el vagón aparece de niña con su tarro de insectos) debe despedirse de su madre; ella le está esperando. La tensa relación que existió entre ellas se resuelve ahora con un final feliz, y es muy emocionante verla entrar por la puerta de la casa y llegar corriendo a la habitación. Ya por fin están los tres juntos, diciéndole a Rebecca que la quieren, y sintiendo que Rebecca los escucha de alguna forma. Cuando Randall le dice “*tell him, ‘Hey’*” —“dile ‘Hola’”, en referencia a su padre—, ella aprieta ligeramente su mano y sabemos que muere, aunque lo que vemos es el *flash sideways* del tren, con Rebeca contemplando a sus tres niños cuando tenían unos 8 años. Ya conforme con despedirse de todos, también de William, su guía en el viaje a través de los diferentes vagones del tren, entra en la suite (*caboose*) para tumbarse en la gran cama sin todavía mirar si hay alguien más en ella. Al girarse descubre, y nosotros con ella, a Jack que la espera tumbado, y se dicen “*Hey*”.

Es el fin del túnel de la vida que Rebecca ha experimentado en sus últimos instantes, mientras estaba en coma, y el comienzo de algo nuevo, no sabemos qué. El último capítulo de la serie, el del duelo por la muerte de Rebecca, empieza con una escena similar de ambos en la cama, que descubrimos es un *flashback* de otro momento de ternura matrimonial, al despertar juntos cuando Jack todavía vivía y podían dedicar el día libre de trabajo a jugar con sus hijos. Es como si todo fuera circular, pues la continuidad de Rebecca está en los frutos familiares que dejaron, en una pervivencia generacional.

Los otros testigos del final de Rebecca

Aunque sabemos que muere desde el comienzo de la serie, Jack está siempre presente y va creciendo en grandeza a través de los *flashbacks*. Ahora vemos de nuevo el día fatídico en que Jack, con su cara pálida, resignada, se queda solo en la habitación del hospital mientras Rebecca va a comprar algo a la máquina expendedora. Allí, ella recibe la mala noticia de que la inhalación del humo le ha producido un imprevisto y fatal infarto a Jack. Se trata de la secuencia primordial de la serie, a la que sigue, también en *flashback*, la secuencia de Rebecca conduciendo de vuelta a casa con los objetos de Jack en el asiento del acompañante, preparándose para contar a sus hijos la mala noticia. Y también es ahora cuando se nos cuenta, a través de una nueva historia familiar intercalada, que la vida de Jack se prolongaba simbólicamente en la del niño accidentado y, sobre todo, en la de la propia Rebeca, que sintió siempre su presencia.

Por eso, tras este *flashback*, cuando volvemos al presente imaginario del tren, en este mismo momento en que Rebecca sigue en coma esperando su propia muerte, William, el padre biológico de Randall, que actúa como su guía al más allá, le recuerda que la muerte siempre llega, pronto o más tarde, pero solo al final vemos todo en su conjunto. Entre tanto, en la sala de estar todo sigue transcurriendo con normalidad, escuchamos despedidas profundas, dichos graciosos pero importantes, cada uno a su manera, que recuerdan la vida de Rebecca, sus intervenciones claves en diferentes momentos, ayudando a todos, incluso como celestina (*matchmaker*) con Randall y Beth en la adolescencia, o con Sophie y Kevin ya al final, en la segunda boda de Kate.

El divorcio de Kate con Toby, que no fue bien recibido por la audiencia cuando fue planteado en el capítulo “*Katoby*” (Fogelman, Aptaker, et al., 2022), se resuelve ahora con la presencia de Toby, más integrado en la familia que Philip, el segundo esposo de Kate, al que no vemos despedirse de Rebecca, como sí hace

Toby con un: “¿me quieres más a mí que a Philip?”. Superados todos los conflictos, él es buena persona y Kate también, los niños están en primer plano, y la amistad está por encima del conflicto de pareja. A Kate le hacía falta madurar, aceptarse como es, y Toby, al que conoce en la terapia de grupo para personas con sobrepeso, fue su inspirador un tiempo, hasta que Kate ya pudo confiar en sí misma.

Al igual que Philip, otro importante personaje secundario es Madison, amiga de Kate que tiene un lío con el donjuán Kevin y queda embarazada. Kevin estaba incluso dispuesto a casarse, y hubo un capítulo de preparación de boda espectacular que, en el último momento, fue cancelada por Madison (Fogelman et al., 2021). Ahora, en el *finale*, ella tiene su pareja y Kevin ha vuelto con su novia de la adolescencia, Sophie. Estando todos en la sala de la casa, Madison cuenta una anécdota de su fiesta de soltera un tanto salida de tono, que provoca que todos vayan a dormir, salvo los dos hijos varones, que se quedan a solas con Rebecca en espera de la llegada de Kate. Madison, aunque tampoco se despide de Rebecca, fue causa indirecta del cambio de Kevin hacia la madurez, ya que este quiso ser responsable por primera vez en su vida de algo. Solo gracias a esta madurez se hace creíble que el errante Kevin pueda volver con el amor de su vida, Sophie, que es la que sí se despide de Rebecca con profundas palabras, mientras que vemos cómo Rebecca la ve con Kevin cuando eran jóvenes, primero, y luego niños, yendo del presente hacia atrás, aunque en los vagones nos movamos hacia adelante.

La elección de William como Caronte es muy oportuna: se trata de un papel a la vez cercano y frío, pues la muerte es implacable, no puede obviarse. Y él era opositor en el papel de padre biológico al que no le dio opción de recuperar a su hijo, y a la vez es parte de la familia, lo suficientemente cercano como para ser alguien de confianza en ese último trayecto, que ha de seguir Rebecca obligatoriamente. William, salvo en la última espera a Kate, se muestra inflexible para

que Rebecca no se demore en los vagones llenos de recuerdos de sus hijos, o cuando tiene que despedirse de Miguel, ya difunto, que fue su mejor amigo y compañero tras la muerte de Jack. El tiempo se hace cada vez más apremiante en el recorrido hacia el vagón de cola, el *caboose*. El tren parece ir a gran velocidad, el estado de coma de Rebecca está llegando a su fin.

Discusión: complejidad versus complicación

Mittell (2015) contrapone “complejo”, que implica un nivel de detalle adecuado para una realidad polifacética y llena de matices, a “complicado”, que implica un intento artificialmente enrevesado y desorganizado de hacer que algo parezca más matizado de lo que realmente es. Aunque cree que las narrativas complejas no son sinónimo de narrativas de calidad, afirma que la complejidad puede considerarse un criterio de valor, refiriéndose a su sofisticación y matiz, a que no es reductora ni artificialmente simplista, y a su capacidad de “enriquecerse mediante un compromiso y una consideración sostenidos” (Mittell, 2015, p. 216). Esto es, las series complejas exigen un compromiso intelectual y emocional, y a este ejercicio van destinadas las estrategias visuales, dialógicas y temporales que aumentan el impacto de la narración y no al revés, como ocurre en muchas películas de Hollywood, que son meros fuegos artificiales llenos de efectos especiales pero carentes de afectos humanos verdaderos, de una conexión real con la vida; o las *soap opera* (culebrones o telenovelas en castellano) que, a falta de una buena historia que dé unidad a todo, recurren a la complicación enrevesada de personajes y de tramas.

La complejidad de las narrativas ofrece múltiples perspectivas que pueden presentarse como creíbles y simpáticas, sin un cierre semiótico o narrativo que guíe la identificación fácil con el punto de vista de un protagonista. “Así, se invita a los experimentadores a luchar con una mezcla de pensamientos y sentimientos que potencialmente desestabilizan su ser en el mundo”

(Nelson, 2016, pp. 42-43). Más que una forma de crear confusión, Zeki (2004) afirma que la ambigüedad es una marca de sofisticación matizada que representa con mayor precisión la complejidad de múltiples capas de la realidad.

Como hemos visto en la descripción del episodio 17 de *This is Us*, son muchos los mecanismos narrativos de TV compleja que contribuyen a sintetizar, en menos de una hora, toda la vida de una familia, e involucrar al espectador emocionalmente. Las estructuras no lineales presentan anacronía, analepsis y presagios, y ayudan a medir el impacto de los acontecimientos, los conflictos y las relaciones en la transformación de un personaje a lo largo del tiempo. Del mismo modo, los argumentos paralelos exploran múltiples perspectivas y temas que trascienden la progresión del tiempo. Las pistas de la memoria desencadenan y juegan con los recuerdos del espectador, incitándolo a la resolución de enigmas y a la participación activa.

En *This is Us* la complejidad no es complicación, sino un espejo de esa realidad polifacética y llena de matices que es la vida humana. Por eso, la serie produce catarsis en la audiencia. El espectador implicado vibra con las “resonancias de significado”, lo que Robin Nelson (2016, p. 28) denomina los “momentos de afecto” en las series complejas: intensas experiencias de sentimiento-cognición provocadas por el texto en el contexto del mundo real del espectador.

Por supuesto, es posible que no todos los espectadores se sientan cómodos con series como esta, especialmente al llegar a casa cansados del trabajo y con deseo de evasión más que de implicación en cuestiones reales de la vida. La belleza es ardua, dice Platón en el *Fedro*, refiriéndose a que el arte no suele ser un camino fácil; exige mucho esfuerzo al iniciado en el camino de transformación del yo hacia metas más altas (Platón, ca. 370 A.E.C/1972, sección 250c). *This is Us*, como el Sócrates que inspira los diálogos de Platón, nos pone como modelos de referencia a personajes de muy altos estándares humanos, que quieren ser buenos padres y abuelos, buenos hijos

y nietos, y, sobre todo, buenos hermanos. Son personajes que saben qué es el bien porque han padecido lo contrario, el mal, en su propia familia, como es el caso de Jack con su padre. Esto puede parecer un imposible; algo bello pero irrealizable, platónico, por concluir con la comparación del *Fedro*. Pero también aquí se cumpliría lo que García Martínez y González (2016) exploran sobre las emociones evocadas por las series complejas, que son fuentes de reflexión y autoconocimiento para los espectadores: “Dime cuáles son las historias que más te incitan a reaccionar, y te diré qué es lo que más amas y temes, te diré quién eres, o anhelas, o temes ser” (García Martínez & González, 2016, p. 18).

Son muchos los elementos que definen la complejidad televisiva de *This is Us*, pero si tuviéramos que señalar los que consideramos más vitales, tendríamos que hablar sobre todo de dos: en primer lugar, la noción de autor, que combina trabajo de grupo y control del creador-*showrunner*. Este autor-director de orquesta que hace que todos los instrumentos vayan al unísono y vibren según el mito que da vida a una obra maestra es Dan Fogelman. Al comprobar cómo se ha configurado la serie, y el modo en el que su *showrunner* ha podido dominar la historia en su conjunto, como demuestra el capítulo que analizamos, entendemos también por qué *This is Us* encajaría en lo que Aristóteles alababa de los grandes poetas o artistas creadores: que dominaban el mito o alma de la tragedia. Todo estaba previsto en la biblia y controlado por el *showrunner*, a pesar de la variedad de colaboradores y directores de capítulos que han trabajado en la serie a lo largo de sus seis temporadas.

En segundo lugar, y unido a lo anterior, hay que destacar la profundidad del análisis de las relaciones complejas entre personajes (con la complejidad que tiene la vida), que en este caso incorpora los más recientes estudios sobre la psicología dialógica y prosocial de “*bridging differences*”, según Scott Shigeoka et al. (2020) del Greater Good Science Center de la UC Berkeley (2021). Los parámetros prosociales de *This is Us* se basan sobre todo en lazos familiares, entendiendo

la familia como un microcosmos social clave que sirve para superar cualquier obstáculo y hacer de los problemas, traumas y conflictos el lugar de crecimiento y fortalecimiento de esas relaciones de fraternidad, filiación y paternidad o maternidad.

El espectador da por hecho un contexto histórico concreto que abarca la reciente historia de los Estados Unidos, que es familiar para espectadores de todo el mundo, pues es también el contexto de las películas y series *mainstream*. Pero lo que ocurre en *This is Us*, aunque evoque episodios bélicos y otros momentos noticiosos conocidos, no puede ser más cotidiano, reconocible por el gran público. Por eso el título de la serie, “Así somos”, hace referencia al día a día de la vida de una inmensa mayoría. No hay antihéroes llamativos, como ha sido habitual en las series de TV compleja más conocidas (Mittell, 2015, p. 142), sino personas normales que intentan ser mejores en un heroísmo anónimo.

Para involucrar a la audiencia en estas narraciones en principio demasiado cotidianas, que no vulgares, pues los personajes nunca lo son, es fundamental el recurso a la hibridación entre ficción y realidad, y el uso de técnicas narrativas complejas que posibiliten constantes saltos en el tiempo. Pero, sobre todo, es aún más clave contar con un buen guion, que transfigure lo cotidiano en algo extraordinario. El capítulo analizado es un buen ejemplo de todo esto. Las técnicas narrativas de hibridación se mueven entre un lenguaje poético, propio de la imaginación simbólica, y un código narrativo más realista (gracias al *flash sideways*), lo que nos permite viajar con Rebecca desde la cama donde yace en coma al mundo de su fantasía simbolizada por el tren.

Ya hemos visto que, junto con la apariencia y el comportamiento de un personaje, en la TV compleja la lealtad del público se ve reforzada por propiedades teatrales como la música evocadora, los primeros planos íntimos, los cambios de velocidad y movimiento, la iluminación simbólica y los ángulos de cámara subjetivos (García, 2016). En este episodio 17, la metáfora escogida garantiza el ritmo constante del tren propio

de los últimos instantes de una vida, y permite al mismo tiempo el cambio de secuencias, señaladas por los diferentes vagones (los recuerdos que le va llegando en diferentes niveles de profundidad, o bien con los personajes sentados en el vagón o conversando y caminando con ella), para recapitular momentos temporales importantes de una vida. Estos recuerdos, ampliados en *flashbacks*, son propiciados muchas veces por las despedidas que le llegan a través de los altavoces del vagón, aquí sin el intermediario metafórico de su imaginación. Un sonido directo que entraría por sus oídos, aunque ella esté inconsciente y ni siquiera recuerde que está a punto de morir.

Solo los espectadores conocemos la realidad completa de su estado en coma y con alzhéimer, situación que no le impide culminar una vida plena en sus últimos momentos en compañía de la familia. El riesgo de semejante narrativa subjetiva era muy grande, podría haber sido un fracaso sin un perfecto guion al que se adecuan todos los demás recursos narrativos que nos permiten entrar en la imaginación –delirante para unos, sobrenatural para otros– de Rebecca. Viajamos con ella a un viaje de plenitud, no de oscuridad y muerte, pese a que se trate de su último viaje. Independientemente de lo que haya más allá de ese tren, el espectador disfruta con esa Rebecca que está cumpliendo el sueño que tenía de niña cuando viajaba en compañía de su padre, que le habló siempre de viajar juntos un día en un tren especial.

A pesar de la osadía simbólica, la metáfora del ferrocarril aporta el efecto de verosimilitud característico de un entorno familiar reconocible, como ocurre en el resto de la serie. Y, al mismo tiempo, los ritmos del tren y una banda sonora muy bien traída consiguen crear una atmósfera poética llena de simbolismo. De vagón en vagón, Rebecca recorre su vida, y con ella los espectadores recapitulamos los momentos clave de la serie y reconocemos a los demás personajes en el papel importante que han desempeñado, incluso cuando son solo personajes secundarios que ni siquiera llegan a

hablar con ella en la habitación, aunque están también en la casa. Son los nietos (en el *flash forward* hemos visto también bisnietos) que simbolizan la continuidad generacional, eso que narra ya el último capítulo con la metáfora del columpio infantil, *the swing of life*. El tren llega a su destino, pero la vida sigue.

Conclusión

This is Us encaja perfectamente en la narrativa compleja, entendida como un poderoso fenómeno cultural que dialoga con los diferentes contextos de recepción e integra los diferentes modos de hacer televisión, ofreciendo un material rico para un estudio poético centrado en cómo se representan y transmiten la identidad y las relaciones interpersonales diversas. Los creadores, la audiencia, las redes y los críticos están involucrados en el mismo proceso de dar forma, circulación y retroalimentación a las historias de TV compleja, pero hay un *showrunner* creador de la idea y que, en la medida de lo posible, controla todo el proceso desde el principio hasta el final. Con esta importancia del creador, no es extraño que muchos de los grandes talentos de la industria audiovisual hayan dejado los platós de cine en Hollywood, en los que imperan las necesidades comerciales y de producción industrial, para dedicarse a la TV compleja, donde encuentran más libertad creativa.

Así ocurre en *This is Us*, con la figura de Dan Fogelman, responsable en gran parte de la unidad de toda la serie, cuyo capítulo analizado actúa de gran *finale* catalizador, dando a las seis temporadas un cierre abierto; esto es, que deja libertad para que el espectador concluya con una visión sobrenatural o, simplemente, como muestra el capítulo último, epílogo del analizado, la continuación de la vida a través de la herencia generacional. Como puede verse por la aparición en el final de los mismos actores niños, protagonistas del capítulo piloto, estaba previsto desde el principio que la serie durara seis temporadas y cerrara el ciclo completo con este episodio 17 de la última temporada. El capítulo de la muerte de Rebecca, que es también el resumen de su vida bajo la clave simbólica de un último viaje en tren.

“The Train” era, por tanto, un capítulo crucial, y en cierto modo, un compendio de toda la serie. Pero también lo hemos seleccionado porque es un modelo perfecto de *complex TV*. Con técnicas específicas que juegan con el tiempo (*flash back/forward*) y las perspectivas narrativas múltiples, este formato televisivo ofrece herramientas idóneas para que los conflictos relacionales contribuyan a la transformación positiva de los caracteres y de la audiencia, que se identifica con esas mismas preocupaciones y anhelos. La identificación con Rebecca, entrando en su subconsciente en coma y con huellas de alzhéimer en su memoria, es algo complejo y delicado, pero equilibradamente resuelto con la metáfora del ferrocarril.

Por último, es preciso decir que, aunque *This is Us* encaja perfectamente dentro de la TV compleja, va a contracorriente con los temas dominantes en este tipo de series en las que dominan las historias de antihéroes. Estos protagonistas suelen ser individuos que se cierran al crecimiento y se protegen reactivamente revolviéndose en conflicto contra los demás, justificándose desde el victimismo. Por el contrario, *This is Us* se basa en la compasión y en el diálogo transformador como motor fundamental de la convivencia humana. Es lo que garantiza la autocomprensión y el crecimiento de los personajes individuales, que en sus relaciones con los demás se constituyen como agentes de su propia vida de una manera dinámica y expansiva.

Referencias

- Amaral, C. O. d., & Baltar, M. (2021). Antecipação, complexidade narrativa e o melodrama paternal em *This is Us*. *Ilha Do Desterro*, 74(1), 639–658. <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2021.E74914>
- Andreeva, N. (2020, 23 de octubre). 'This Is Us' Creator On Why Season 5 Had To Premiere Before Election. *Deadline*. <https://deadline.com/2020/10/this-is-us-creator-dan-fogelman-season-5-premiere-before-the-election-spoilers-cabin-covid-black-lives-matter-kevin-randall-1234602847/>
- Aristóteles. (1974). *Poética* (V. García Yebra, Trad.). Gredos. (Obra original publicada ca. 335 A.E.C.)

- Bentley, J. (2019, August). This is us. *The Hollywood Reporter*, 22–23.
- Blanchet, R., & Vaage, M. B. (2012). Don, Peggy, and Other Fictional Friends? Engaging with Characters in Television Series. *Projections*, 6(2). <https://doi.org/10.3167/proj.2012.060203>
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2017). *Film Art: An Introduction* (11ª ed.). McGraw-Hill.
- Brenes, C. S. (2017). Aristotle's Notion of Poetic Verisimilitude and Transcultural Screenwriting. En C. S. Brenes, P. Cattrysse, & M. McVeigh (Eds.), *Transcultural Screenwriting: Telling Stories for a Global World* (pp. 28–46). Cambridge Scholars Publishing.
- Cannon, C. E. (2023). The science of bridging differences and the dialogic transformation of conflict: a case study from This is Us. *Communication & Society*, 36(3), 53–70. <https://doi.org/10.15581/003.36.3.53-70>
- Chi, J. (2020). Social Identification of the Pearson Family in This Is Us. En C. Li (Ed.), *2020 International Conference on Social Sciences and Social Phenomena (ICSSSP2020)* (pp. 519–523). SPG Conferences. <https://doi.org/10.38007/proceedings.0001127>
- Fogelman, D. (Guionista), Ficarra, G., & Requa, J. (Directores). (2016, 20 de septiembre). Pilot (Temporada 1, Episodio 1) [Episodio de serie de TV]. En Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). (2016–2022). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Fogelman, D., Aptaker, I., Berger, E. (Guionistas), & Olin, K. (Director). (2022, 12 de abril). Katoby (Temporada 6, Episodio 12) [Episodio de serie de TV]. En Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). (2016–2022). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Fogelman, D., Dorsey, J., Bauman, D. (Guionistas), & Olin, K. (Director). (2022a, 17 de mayo). The Train (Temporada 6, Episodio 17) [Episodio de serie de TV]. En Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). (2016–2022). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Fogelman, D., Dorsey, J., Bauman, D. (Guionistas), & Olin, K. (Director). (2022b, 24 de mayo). Us (Temporada 6, Episodio 18) [Episodio de serie de TV]. En Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). (2016–2022). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Fogelman, D., Johnson, C., Windsor, D. (Guionistas), & Moore, M. (Directora). (2022, 22 de marzo). The Hill (Temporada 6, Episodio 9) [Episodio de serie de TV]. En Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). (2016–2022). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Fogelman, D., Freeman, E., Kenar, L. (Guionistas), & Olin, K. (Director). (2021, 25 de mayo). The Adirondacks (Temporada 5, Episodio 16) [Episodio de serie de TV]. En Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). (2016–2022). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Fogelman, D., Herbert, V., Squire, A. (Guionistas), & Briesewitz, U. (Director). (2016, 29 de noviembre). The Trip (Temporada 1, Episodio 9) [Episodio de serie de TV]. En Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). (2016–2022). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Fogelman, D., Oyegun, K., Schnesel, J. (Guionistas), & Olin, K. (Director). (2020, 27 de octubre). Forty: Part Two (Temporada 5, Episodio 2) [Episodio de serie de TV]. En Fogelman, D. (Productor ejecutivo y guionista). (2016–2022). *This is Us* [Serie de TV]. Rhode Island Ave. Productions; Zaftig Films; 20th Century Fox Television.
- Foss, K. A. (2020). Death of the Slow-Cooker or #CROCK-POTISIN-NOCENT? This Is Us, Parasocial Grief, and the Crock-Pot Crisis. *Journal of Communication Inquiry*, 44(1), 69–89. <https://doi.org/10.1177/0196859919826534>
- García Martínez, A., & González, A. M. (2016). Emotional Culture and TV Narratives. En A. N. García (Ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 13–25). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4>
- García, A. N. (2016). Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance. En A. N. García (Ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 52–70). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4>
- García-Noblejas, J. J. (2004). Resquicios de trascendencia en el cine. «Pactos de lectura» y «segundas navegaciones» en el cine (Andrei Rubliov, El festín de Babette, Blade Runner). En R. Jiménez Cataño & J. J. García-Noblejas (Eds.), *Acti del Convengo Poetica y Cristianesimo* (pp. 29–70). Eusc.

- Gattoni, A. (2021). Family narratives and mental illness in *This is Us*. En M. Johnson & C. J. Olson (Eds.), *Normalizing Mental Illness and Neurodiversity in Entertainment Media: Quietening the Madness* (pp. 37–52). Routledge.
- Greater Good Science Center UC Berkeley. (2021). Bridging Differences. *edX*. <https://www.edx.org/es/course/bridging-differences>
- Hoffman, B. L., Sidani, J. E., Wang, Y., Chang, J., & Burke, J. G. (2022). "It Encourages Family Discussion": A Mixed-Methods Examination of the *This Is Us* Alzheimer's Disease & Caregiving Storyline. *Journal of Health Communication*, 27(6), 382–393. <https://doi.org/10.1080/10810730.2022.2111620>
- Home. (2023, 6 de abril). En *This Is Us Wiki. Fandom*. https://this-is-us-nbc.fandom.com/wiki/This_Is_Us_Wiki?oldid=8051
- Horton, D., & Richard Wohl, R. (1956). Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance. *Psychiatry*, 19(3), 215–229. <https://doi.org/10.1080/00332747.1956.11023049>
- IMDb. (2023). *This Is Us (2016–2022) Awards*. <https://www.imdb.com/title/tt5555260/awards>
- Luisi, M. L. R., Jones, R., & Luisi, T. (2020). Randall Pearson: Framing Black Identity, Masculinity, Adoption and Mental Health in Television. *Howard Journal of Communications*, 31(1), 71–85. <https://doi.org/10.1080/10646175.2019.1608481>
- Maas, J., & Longeretta, E. (2022, 24 de mayo). 'This Is Us' Ending Explained: Creator Dan Fogelman on Series Finale. *Variety*. <https://variety.com/2022/tv/news/this-is-us-ending-explained-finale-creator-dan-fogelman-1235276070/>
- Manon, H.S. (2003). The Encyclopedia of Orson Welles (review). *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 33(1), 87.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press.
- Nelson, R. (2016). The Emergence of 'Affect' in Contemporary TV Fictions. En A. N. García (Ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 26–51). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-56885-4>
- Nickels, B. M., Tenzek, K. E., & Lattimer, T. A. (2021). *This Is Us: An Analysis of Mediated Family Communication at End-of-Life*. *OMEGA – Journal of Death and Dying*, 87(4), 1238–1258. <https://doi.org/10.1177/00302228211036307>
- Platón. (1967). Fedro. En *Obras completas* (p. 867). Aguilar. (Obra original publicada ca. 370 A.E.C.)
- Ricoeur, P. (1970). *Finitudine e Colpa*. Il Mulino.
- Rose, L. (2017, 13 de septiembre). On Set With 'This Is Us': TV's Feel-Good Megahit Ups the Stakes in Season 2. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/set-is-us-tvs-feel-good-megahit-ups-stakes-season-2-1037891/>
- Shigeoka, S., Marsh, J., Smith, J., Jilani, Z., & Proulx, E. (2020). *Bridging Differences Playbook*. Greater Good Science Center. https://greatergood.berkeley.edu/images/uploads/Bridging_Differences_Playbook-Final.pdf
- Smith, M. S. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Clarendon Press.
- Strause, J. (2022, 24 de mayo). 'This Is Us' Ending: Finale Flashback, Final Scene Explained. *The Hollywood Reporter*. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-features/this-is-us-finale-ending-flashback-1235152661/>
- This is Us. (2021, 22 de junio). En *NBC Wiki. Fandom*. https://nbc.fandom.com/wiki/This_Is_Us?oldid=8267
- Tingle, E. L. (2021). Glimpses of acceptance through problem frames: An analysis of the lessons on fatness in the television series *This is Us*. *Fat Studies*, 11(3), 318–332. <https://doi.org/10.1080/21604851.2021.1996922>
- Zeki, S. (2004). The neurology of ambiguity. *Consciousness and Cognition*, 13(1), 173–196. <https://doi.org/10.1016/J.CONCOG.2003.10.003>
- Zuberbuehler, K. (2018). *Role of Flashbacks in Relationship Depiction in This is Us* [Monografía de grado, University of Portland]. University of Portland Clark Library. <https://pilotscholars.up.edu/Documents/Detail/role-of-flashbacks-in-relationship-depiction-in-this-is-us/78827>

Contribución autoral:

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

C. E. C. ha contribuido en a, b, c, d, e; J. L. I. en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.