

UTILIZACIÓN DEL ANÁLISIS TEXTUAL EN EL ESTUDIO DE LAS SERIES DE FICCIÓN TELEVISIVAS: EL CASO DE ALLY MCBEAL

Carolina Hermida Bellot
Universidad CEU Cardenal Herrera
carolina.hermida@uch.ceu.es

Resumen

En la última década ha aumentado considerablemente tanto la cantidad como la calidad de las series de ficción televisivas que inundan las pantallas, conformando la Nueva Edad de Oro de las series americanas. Independientemente del éxito de público y crítica del que gozan estas series, nos parece fundamental su consideración como objetos de investigación, puesto que la mayoría de ellas se configuran hoy día como importantes objetos de cultura. Uno de los modos de aproximarse a ellos es a través del análisis textual, un método que ha sido aplicado de manera habitual a los textos cinematográficos, pero que es poco frecuente en los televisivos, sobre todo en la particular revisión del método que realiza el catedrático Jesús González Requena. Ahora bien, para abordar el análisis textual de una serie de televisión de un modo riguroso hemos de ser conscientes de algunas de las particularidades de este objeto, como son: el presente continuo, la fragmentación y las complicadas relaciones temporales y de tramas en muchas de las series.

El texto presentado se propone, por una parte, detallar las fases del análisis textual, así como las dificultades del análisis en televisión. Por otra parte, proponemos una solución metodológica que tiene como principio la utilización de esquemas de lectura que nos permitan acotar el texto en sus partes más significativas. En nuestro recorrido metodológico tomamos como modelo de análisis el realizado sobre la serie *Ally McBeal*.

Palabras clave: series de televisión, análisis textual, esquemas de lectura, *Ally McBeal*.

1. La nueva edad de oro de las series de ficción norteamericanas

Las series de ficción norteamericanas se han consolidado en la última década en España –y en casi todo el mundo occidental–, como productos audiovisuales de primera calidad, pasando de ser una mera forma de entretenimiento a convertirse en verdaderas series de culto, utilizadas por las cadenas televisivas como imagen de marca y prestigio.

Concepción Cascajosa Virino considera que la calidad de estas series proviene en gran medida de la estrecha relación que viven hoy día cine y televisión. Una relación que se ha hecho notar en dos aspectos principalmente: “la utilización de conceptos narrativos

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

más arriesgados y la paulatina importancia de los valores estéticos, la llamada *televisualidad*" (Cascajosa Virino, 2005: 11)

Tanto es así que, según la autora, podemos hablar de una nueva edad dorada del formato seriado de ficción, que comprendería desde finales de los años 90 hasta hoy en día (la primera edad dorada se dio durante el periodo fundacional entre 1948-1956, y se corresponde con la época de las antologías dramáticas; mientras que la segunda edad de oro llegó en los años 70 con la creación de la MTM y producciones como *Canción Triste de Hill Street* [*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987])

El crítico de cine Carlos Reviriego, habitual de *Cahiers du Cinéma-España*, incide, no sólo en la calidad estética y narrativa de estas series, sino en la especial relación que los espectadores mantienen hoy día con las mismas:

“Mientras la ficción cinematográfica ha avanzado hacia su disolución y vaciado [...] las teleseries han sido capaces de preservar su confianza en la proliferación del relato audiovisual. Más aun: han consolidado su existencia como la venta más fiable para diagnosticar las dinámicas de nuestro tiempo.

[...] Probablemente porque las series han sabido tomarle el pulso a la cultura popular y a la ansiedad de nuestro días mucho mejor de lo que lo ha hecho el cine. La confianza en el relato audiovisual que genera la teleficción no procede únicamente de su inventiva dramática [...], sino por su vigencia como detector de los estados de ánimo y las inquietudes del mundo actual.” (Reviriego, 2011: 7-8)

Es esta capacidad de las series para *tomarle el pulso a la ansiedad* de nuestros días y para *detectar los estados de ánimo* del mundo actual la que nos lleva a considerar que merecen el aplauso de público y crítica, pero también la atención de la comunidad científica.

El recorrido metodológico que proponemos, lo vamos a realizar a través de la serie de televisión *Ally McBeal* (Fox: 1997-2002; Telecinco: 1999-2003), situada en los primeros comienzos de la citada Tercera Edad de Oro. La serie, del creador David E. Kelley supuso un gran éxito de audiencia sobre todo en sus primeras temporadas, cuando consiguió diversos Globos de Oro y varios premios Emmy. En clave de comedia, aunque con grandes dosis melodramáticas, se narra la vida personal y profesional de Ally, una joven abogada de Boston que trabaja en el bufete Cage&Fish.

2. Aproximaciones metodológicas al objeto televisivo: el análisis textual

Una vez tenemos clara la importancia del objeto cabe preguntarse: ¿cuál es el mejor camino para aproximarse a él?

Casetti y di Chio realizan un amplio recorrido por los diferentes objetos susceptibles de ser investigados en televisión (la producción, la oferta televisiva y el consumo); los diferentes instrumentos de análisis (el registro, la observación, la interrogación, el inventario, el resumen y la relación); las disciplinas interesadas en el medio (economía,

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

sociología, estadística, etnología, psicología, pedagogía y semiótica); y las orientaciones metodológicas centradas en el medio, el texto, el espectador o la recepción. Como conclusión a este recorrido proponen un mapa con 11 grandes áreas de investigación en televisión (Casetti y Di Chio, 1999: 34-43):

1. Medición de audiencia
2. Estudio de las actitudes
3. Medición de la apreciación
4. Estudio de las motivaciones
5. Registro de las reacciones inmediatas
6. Análisis multivariado de datos
7. Investigaciones sobre estilos de vida
8. Etnografías del consumo
9. Análisis de contenido
10. Análisis de los textos televisivos
11. Estudios culturales

Desde nuestro punto de vista, el *análisis de los textos televisivos* es el camino que mejor nos permite indagar en las series de televisión como nuevos y trascendentes *objetos de cultura*.

Sin embargo, Casetti y Di Chio reconocen que el *análisis textual* es un ámbito extremadamente amplio que comprende diferentes orientaciones que van desde el análisis del lenguaje, al de las estructuras discursivas o las estrategias comunicativas. Aunque la atención recae siempre en la naturaleza *textual* del producto, lo cierto es que se aplican “categorías analíticas, esquemas de lectura y paradigmas tomados de la semiología y de la narratología, pero también de la iconografía y de la lógica formal”, utilizando referencias históricas y teóricas que remiten a la semiótica estructural, la lingüística psicoanalítica, la semiopragmática o el análisis sociotextual de los estudios culturales. (Casetti y Di Chio, 1999: 41-42)

En los mismos términos se manifiesta Glen Creeber, quien considera que bajo la etiqueta de *análisis textual* se agrupan estudios con perspectivas muy distintas como: semiótica, teoría narrativa, estudios de género, análisis ideológico, psicoanálisis, análisis de contenido, análisis lingüístico y análisis del discurso. A su vez, todas estas aproximaciones se utilizan para esclarecer cuestiones acerca de: feminismo y políticas de género, marxismo, *queer politics*, estudios post-coloniales, estudios culturales o posmodernidad. (Creeber, 2006: 29)

En definitiva una amplia combinación de metodologías textuales y perspectivas críticas. Por ello creemos imprescindible concretar en cada estudio a qué tipo de análisis textual nos referimos, ya que, como dicen Casetti y Di Chio, “la elección de un método en vez de otro, contrariamente a lo que se suele creer, no constituye nunca un gesto neutro.” (1999: 27)

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

2.1 La Teoría del Texto y la Teoría del Relato

En nuestro caso, el objetivo de analizar *Ally McBeal*, proviene del interés por indagar en la configuración del deseo femenino de la protagonista, un deseo que desde el primer capítulo se construye como insatisfecho y que contrasta con los éxitos en el terreno profesional. Para este tipo de focalización nos parece especialmente interesante el uso del análisis textual que lleva a cabo desde hace años el catedrático Jesús González Requena, quien a lo largo de su extensa trayectoria ha trabajado en el desarrollo de dos teorías fundamentales: la Teoría del Texto y la Teoría del Relato, que pasamos a comentar muy brevemente

En la Teoría del Texto el autor define el *texto* como “el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma.” (González Requena, 1996: 9). Esta definición, basada en los principios de la semiótica de Saussure, añade al lenguaje dos elementos fundamentales: *experiencia* y *sujeto*. La incorporación de estos dos elementos permite aproximarse a los textos para acceder, no sólo al *significado*, sino también al *sentido*, en un trabajo exhaustivo en el que participan los significantes, pero en el que también queda implicado el sujeto de la experiencia.

González Requena, basándose en la obra de Lacan, propone tres vías de aproximación al texto, lo que se conoce como los *tres registros* (González Requena, 1996: 13):

- *Lo semiótico*, es el texto como discurso inteligible, descifrable, “tejido de significaciones”.
- *Lo imaginario*, no crea significación, sino que se trata de aquella parte del texto que confronta nuestro deseo. El texto como “constelación de imagos”.
- *Lo real*, es lo que está más allá de toda significación y de toda imago. El texto, finalmente, como “textura real”.

Estos tres registros despliegan todo su sentido cuando se ven atravesados por la *dimensión simbólica*, “la dimensión del sujeto, de la que depende la articulación simbólica de las otras tres”, pues “sólo hay texto en la medida en que la interrogación del sujeto se ve movilizada ahí, en el juego de esos tres registros”. (González Requena, 1996: 29-30)

La Teoría del Texto se complementa con la Teoría del Relato, desarrollada en la obra *Clásico, Manierista, Postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*, donde González Requena realiza un análisis exhaustivo de tres obras cinematográficas. Destacamos dos capítulos fundamentales, tanto a nivel teórico como metodológico, a saber: “Relato y Deseo” y “Relato y Edipo” (González Requena, 2006: 515-528, 529-557).

Desde un punto de vista teórico, el autor estructura los relatos en dos ejes diferenciados: el de la ley y el de la carencia. En el eje de la Ley –o estructura de la Donación– el Destinador que encarna la Ley destina una Tarea al Sujeto, quien comparece allí como Destinatario; mientras que en el eje o estructura de la Carencia, el Sujeto trata de obtener cierto Objeto del que Carece. (González Requena, 2006: 519)

Investigar la Comunicación hoy Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

Figura 1. Ejes de la ley y de la carencia



En cada uno de estos ejes se libra un *combate* en el que el Sujeto ha de encontrarse con Obstáculos u Oponentes en su camino. Aunque también pueden surgir conflictos del cruce entre ambos ejes, dotando de mayor complejidad e interés al relato.

Desde un punto de vista metodológico, el autor trabaja al tiempo con dos métodos distintos: narrativa y psicoanálisis. Así, la obra de Propp brinda a González Requena las bases de las funciones narratológicas; mientras que la obra freudiana, en concreto la teoría del Edipo, funciona como base de la concepción psicoanalítica del texto.

Como explica Begoña Siles Ojeda “ambas teorías son complementarias”, pues la narratología “nos permite estudiar las estructuras organizativas de los textos narrativos y escudriñar el texto de una manera eficaz, pragmática, al nombrar y conceptualizar todos sus significantes”; mientras que el método psicoanalítico “nos permite reflexionar sobre la subjetividad que moviliza todo texto artístico, ver en el texto las pasiones que encierra el alma humana” (Siles Ojeda, 2010: 32-33). La unión de ambos métodos es lo que nos permite conectar con la parte más profunda del texto para intentar extraer el sentido de aquello que, como sujetos, nos conmueve.

Sin embargo, el análisis textual, en esta versión particular que propone y desarrolla González Requena, ha sido ampliamente aplicado al cine –como lo demuestran los numerosos artículos publicados en la revista cultural *Trama & Fondo*–, pero poco aplicado al medio televisivo. Así pues, nos proponemos como objetivo, por un lado, concretar las fases del análisis textual general, y, por otro, determinar si estas fases pueden ser aplicadas a una serie de televisión en su conjunto, siguiendo el ejemplo de la investigación en curso de *Ally McBeal*. Por último, intentaremos hacer una propuesta metodológica que nos facilite la aplicación del análisis textual al serial televisivo.

3. Fases del método de análisis textual

3.1. Estructurar el texto

El paso previo al análisis es siempre la estructuración narrativa del texto. Como dice Luis Martín Arias, todo texto “es analizable, es decir que puede y debe ser sistemáticamente descompuesto, con el mayor rigor posible, en los sucesivos elementos que lo constituyen como parte integrante de la realidad empírica, como objeto material, y por tanto nada metafísico.” (Martín Arias, 1997: 152)

En la misma línea se manifiestan Casetti y Di Chio, quienes entienden que el análisis textual realiza unas operaciones básicas sobre el texto: “*descomponerlo* en sus elementos constitutivos y *recomponerlo* a través de síntesis y de modelos interpretativos.” (Casetti y Di Chio, 1999: 42)

En estas intenciones, el análisis textual bebe de los estructuralistas-semióticos de los años 60-70, como Roland Barthes o Umberto Eco, quienes orientan sus estudios hacia la descodificación del texto, entendiendo el mismo como un complejo sistema de signos. (Creeber, 2006: 27)

También el formalista ruso Vladimir Propp establece como base metodológica del cuento maravilloso la realización de una morfología, “es decir una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto.” (Propp, 1981: 31)

Incluso Freud, respecto a la interpretación de los sueños, nos dice que “el objeto sobre el que hemos de concentrar nuestra atención no es el sueño en su totalidad, sino separadamente cada uno de los elementos de su contenido.” (Freud, 1997a: 410)

Todos estos puntos de vista nos ofrecen la misma conclusión: fragmentar y descomponer la base material del texto para dar cuenta de su estructura y funcionamiento interno.

3.2. Deletrear el texto

La siguiente fase consiste en proceder a la lectura textual del texto mismo. Con *textual* nos referimos a *leer el texto al pie de la letra*, o, como repite una y otra vez González Requena en sus seminarios, *deletrearlo*, “porque sólo deletreando recuperamos el tiempo mismo de la letra del texto”. (González Requena, 2008)

Y ese tiempo de la letra del texto es siempre un tiempo lento –ya en su creación, el realizador se toma horas para cada decisión–, por lo que deletrear implica examinar el texto con detenimiento, llegando a la conclusión de que “el principio de *parsimonia* es un principio básico para que el análisis pueda ser productivo”. (González Requena, 2008)

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Desde un punto de vista más funcional, Creeber nos advierte lo mismo al hablar de la utilización del conocido “*shot by shot*”, un visionado plano a plano en el que se examinan los códigos básicos del texto audiovisual: trabajo de cámara, luz, montaje, sonido y música, grafismo, puesta en escena, interpretación actoral, vestuario, maquillaje, acciones, diálogos y todos los códigos ideológicos que envuelven a estos elementos. (Creeber: 2006: 38-39)

Estas lecciones metodológicas son también las que ofrece Freud en el análisis del “Moisés” de Miguel Ángel. Tras repasar los diferentes estudios críticos sobre esta obra, Freud se decanta por los de Justi y Knapp porque “no se limitan a la impresión de conjunto de la figura, sino que pasan a analizar caracteres aislados de la misma, que otros observadores, dominados y como paralizados por la impresión general, han omitido considerar.” (Freud, 1997b: 1881). Nos insta también a mirar la obra con *detenimiento* y a algo que, de tan esencial, se nos escapa: estar atentos a *los detalles*. Valora las ideas del crítico de arte Iván Lermolieff porque llegó a importantes resultados “prescindiendo de la impresión de conjunto y acentuando la importancia característica de los detalles secundarios”. (Freud, 1997b: 1883.

Sin embargo, esta lectura detenida al pie de la letra, tiene un rasgo sustancial que la hace problemática de cara a su reconocimiento científico: la emergencia de la *subjetividad*. Para Martín Arias, el momento de lectura del texto es también el momento “de la connotación, el de la emergencia de la subjetividad: estar abiertos a la libre asociación de ideas, a aquello que, por descabellado o absurdo que parezca, nos sugiere el material audiovisual que el texto presenta.” (Martín Arias, 1997: 197)

En realidad, también Freud partía de esta subjetividad en el análisis y reconocía que se detenía sólo en aquellas obras que le causaban una “profunda impresión”, tratando de “aprehenderlas a [su] manera” con tal de “llegar a comprender lo que en ellas producía tales efectos.” (Freud, 1997b: 1876)

Desde nuestro punto de vista esta emergencia de la subjetividad, no tiene por qué ser contraria a un análisis riguroso, de hecho es en cierta manera necesaria, pues los textos audiovisuales de cualquier tipo parten siempre de un sujeto-autor y se dirigen siempre a un sujeto-espectador, por lo que la cuestión de la subjetividad está implícita en el propio objeto de estudio. Lo que sí resulta problemático es la arbitrariedad y pluralidad de significados derivada de una subjetividad mal contenida, de ahí precisamente que se haga tan necesario pasar a la siguiente fase.

3.3. Construir un mapa de cadenas significantes

El profesor Luis Martín Arias insta a que la emergencia de connotaciones derivadas de la lectura textual “debe anclarse en el texto, en todo el texto, de tal modo que a lo largo del análisis se vayan construyendo las cadenas significantes más coherentes, las más densas, las que adquieren una mayor complejidad”. (Martín Arias, 1997: 103)

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Así conseguimos, no sólo evitar la arbitrariedad, sino avanzar en el análisis pues, una vez identificadas estas *cadena significante* más densas, vendría “la conexión con la ‘enciclopedia’, no como ‘diccionario’ que permite explicar hermenéuticamente el texto, sino como construcción de un mapa de cadenas significantes.” (Martín Arias, 1997: 197)

En definitiva, es lo que de nuevo realiza Freud respecto al “Moisés”. Confronta las hipótesis surgidas de la visión detallada de la obra con los análisis de más de 20 críticos artísticos, con numerosos pasajes de la Biblia y con la obra en su conjunto. Accede así a los significantes más densos (los cabellos de la barba enganchados entre el dedo, la mirada forzada hacia la izquierda, la posición medio caída de las tablas, etc.) en los que se encuentra la clave para la interpretación de la obra.

3.4. Identificar el núcleo duro

Conforme avanza el análisis, esas cadenas de significantes se van cerrando en torno al “núcleo duro” hacia el que tiende todo el tejido del texto. En este núcleo duro es donde se encuentra el verdadero *sentido simbólico* del texto, un sentido “que se siente”, que “tiene que ver directamente con la experiencia”, con lo real. (Martín Arias, 1997: 107-108, 115)

De nuevo el psicoanálisis freudiano se hace presente en este punto, pues la localización de este núcleo funciona de forma similar al nódulo de los sueños. Para Freud, el sentido del sueño se encuentra en las ideas esenciales del contenido latente, un complejo de ideas y recuerdos que guarda fuertes relaciones de asociación y superdeterminación con respecto a los significantes más importantes del contenido manifiesto del sueño. (Freud, 1997a: 517-535)

Siguiendo con el ejemplo del “Moisés”, Freud concluye que todos los enigmas que la estatua presenta en el análisis encuentran su sentido en una actitud humana poco reconocida en el Moisés bíblico: “el vencimiento de las propias pasiones en beneficio de una misión a la que se ha consagrado”. (Freud, 1997b: 1889)

4. PARTICULARIDADES DEL TEXTO TELEVISIVO FRENTE AL CINEMATOGRAFICO

4.1. Carencia de clausura

Una vez conocemos las fases del análisis textual procedemos a reconocer las particulares de la serie televisiva que dificultan el análisis frente al texto cinematográfico. La diferencia más evidente se encuentra en la duración real de los textos, pues el discurso televisivo tiende a prolongarse indefinidamente en el tiempo. Es la conocida *carencia de clausura* que contamina todos los textos que integran el discurso televisivo, incluidas las series de televisión. (González Requena: 1988: 41-43)

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

La serie que proponemos como ejemplo, *Ally McBeal*, se compone de 112 capítulos, de unos 45 minutos de duración cada uno. Esto da lugar a un texto formado por más de 80 horas de contenido. Una diferencia significativa con las dos horas de duración media de un film.

Este hecho tan evidente supone un primer inconveniente de tipo práctico. La parsimonia, el examen plano a plano y la revisión de los detalles son plausibles al enfrentarse a un texto cinematográfico, pero se tornan casi imposibles frente a un texto seriado.

4.2. Fragmentación

En segundo lugar, las series de ficción son siempre discursos fragmentados, divididos en temporadas, que a su vez se dividen en capítulos, para ser emitidos diaria o semanalmente. *Ally McBeal*, por ejemplo, es una serie dividida en cinco temporadas y cada temporada cuenta con 21-23 capítulos.

Además, en las cadenas en abierto estos capítulos tampoco se emiten unitariamente sino que aparecen interrumpidos por las pausas publicitarias (actualmente este factor es menos relevante pues muchas series se ven en canales de pago sin pausas publicitarias, en portales de internet, o en formato DVD. En estos dos últimos casos, además, aisladas del contaminante flujo televisivo)

Según González Requena esta excesiva fragmentación, unida a la carencia de clausura, “tiende a evacuar el sentido y hacer que el ruido (un ruido múltiple y constante) ocupe su lugar” (González Requena, 1999: 43). Se nos impone por tanto como misión, eliminar el *ruido* que pueden contener estos textos para alcanzar su sentido.

4.3. Relaciones temporales determinadas / indeterminadas

Por último, en la ficción seriada encontramos dos tipos de relaciones temporales entre episodios: determinadas e indeterminadas. Las primeras “establecen una clara conexión en términos de antes/después”, mientras que en las segundas hay “inexistencia de nexos temporales entre cada uno de los episodios”. (González Requena, 1989: 39)

En las series con relaciones temporales indeterminadas, dado que el universo narrativo es siempre el mismo y no hay evolución de tramas y personajes, es relativamente fácil llevar a cabo el análisis seleccionando un número reducido de capítulos que actúen como *muestra* representativa. Sin embargo, en las series con relaciones temporales determinadas es difícil realizar un análisis con implicaciones narrativas sin tener en cuenta todo el texto en su conjunto, sobre todo en aquellas series en las que existen tramas de bloques de episodios y tramas seriales que afectan a la totalidad de la serie.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Así ocurre con *Ally McBeal*. Si restringimos el análisis a una muestra probabilística de capítulos, es muy posible que los momentos más significativos para tratar el deseo queden fuera de la misma. Se impone entonces seleccionar una *muestra no probabilística* de capítulos y hacerlo *por conveniencia* con el objetivo de la investigación. Sin embargo, cada capítulo se muestra como un entramado complejo de tramas, subtramas y elementos discursivos significativos, por lo que es difícil realizar una selección de este tipo sin adentrarnos en profundidad previamente en el contenido del texto.

5. PROPUESTA METODOLÓGICA DE ANÁLISIS DE SERIES DE TELEVISIÓN

Estas dificultades a las que nos enfrentamos al intentar abordar un texto seriado al completo, son las que nos llevan a proponer un modelo de análisis que incorpora como instrumento necesario los *esquemas de lectura* y que se articula, por tanto, en las fases siguientes.

5.1. Estructurar el texto

La estructuración del texto en televisión apenas plantea problemas pues, como hemos dicho, es un objeto claramente fragmentado y estructurado, de fácil descripción en este sentido.

En nuestro análisis de *Ally McBeal*, siguiendo la tipología que propone González Requena (1989: 35-53), podemos definir el objeto, como una serie, con relaciones temporales entre episodios determinadas, con elipsis funcionales, donde encontramos tramas de bloque complejas, aunque no excesivamente, combinadas con tramas episódicas más sencillas. Estas tramas funcionan casi siempre de forma jerarquizada (siendo la vida amorosa de Ally la trama principal), aunque también hay casos de tramas que fluyen de manera paralela.

Si nos atenemos sólo a la naturaleza episódica del texto, y siguiendo la estructuración que propone Jaime Barroso (2002: 252-254), podemos decir que *Ally McBeal* tiene una estructura dramática que responde al modelo clásico en televisión: pregenérico, genérico, planteamiento, nudo y desenlace; excluyendo otras secuencias típicamente televisivas como el gancho y el epílogo (más frecuentes en la telecomedia o la comedia de situación)

5.2. Elaborar esquemas de lectura

A la estructuración del texto le ha de seguir, en el modelo que proponemos, la elaboración de *esquemas de lectura*. La elaboración de estos esquemas es típica de otras formas de análisis textual como la que proponen Casetti y Di Chio.

Estos autores distinguen entre esquemas de lectura simples y estructurados. Los primeros son una lista de los puntos más importantes del texto, mientras que los segundos son más restringidos ya que se centran en un punto de vista concreto.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

(Casetti y Di Chio, 1999: 252). En *Ally McBeal* el esquema con el que abordamos la serie es uno de tipo estructurado pues nos interesa la configuración del deseo femenino desde una perspectiva definida.

Casetti y Di Chio también nos dicen que estos esquemas pueden ser el punto de partida o la conclusión de la investigación. (Casetti y Di Chio, 1999: 257). Nosotros proponemos la utilización del esquema como punto de partida, si bien es cierto que las conclusiones del mismo podrían ser el contenido principal de un estudio menor.

Además estos esquemas se pueden aplicar a un solo programa “con el objeto de poner de relieve su arquitectura y su dinámica”, o a un grupo de programas “con el fin de identificar sus rasgos comunes o sus diferencias”. (Casetti y Di Chio, 1999: 258). En nuestro caso se aplica a todos los capítulos de la serie para identificar estructuras y elementos comunes que nos guíen durante el resto del análisis.

Con todo ello el esquema que proponemos es el siguiente:

Figura 2. Ficha de análisis

“ALLY MCBEAL”		Nombre del Capítulo (Nº)	
EJE DE LA DONACIÓN			
DESTINADOR			
DESTINATARIO			
TAREA			
AYUDANTES			
OPONENTES			
RESOLUCIÓN	Negativa / Positiva / Abierta → ¿Por qué?		
LO REAL			
LO IMAGINARIO	“REPRESENTACIÓN”	(Descripción del contenido de la escena)	(Espacio en que se genera)
	RECUERDO		
	FANTASÍA DIURNA		
	SUEÑO		
	DELIRIO		
CANCIONES	(Título / Intérprete)	(Relación con la trama)	Diegética (espacio) / No diegética
EJE DE LA CARENCIA			
SUJETO			
DESEO			
OBJETO			
AYUDANTES			
OPONENTES			
OBSTÁCULOS			
RESOLUCIÓN	Negativa / Positiva / Abierta → ¿Por qué?		
LO REAL			
LO IMAGINARIO	“REPRESENTACIÓN”	(Descripción del contenido de la escena)	(Espacio en que se genera)
	RECUERDO		
	FANTASÍA DIURNA		
	SUEÑO		
	DELIRIO		
CANCIONES	(Título / Intérprete)	(Relación con la trama)	Diegética (espacio) / No diegética

La ficha que hemos creado se estructura en dos tablas diferenciadas que corresponden a los ejes básicos de la Teoría del Relato.

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

Respecto al eje de la Donación, nos interesa saber quiénes actúan como Destinador y Destinatario, así como describir la Tarea a desempeñar. Debemos concretar también quiénes son los Ayudantes y Oponentes, así como los Obstáculos que facilitan o dificultan el cumplimiento de la tarea. Asimismo habremos de concluir si la tarea tiene una resolución positiva, negativa, o si queda abierta para próximos episodios, y cuáles son las razones del éxito o fracaso.

Paralelamente, en el eje de la Carencia, se trata de identificar al Sujeto y Objeto de Deseo, describiendo el Deseo en sí y localizando de nuevo Ayudantes, Oponentes y Obstáculos que median en la consecución del objeto, definiendo de nuevo si se resuelve de forma positiva, negativa, o abierta.

Para completar ambas estructuras se incluyen referencias discursivas a lo Real y lo Imaginario, esos dos registros del texto que nos permiten acercarnos al mismo como objeto polidimensional. Dado que el mundo imaginario es el que mayor presencia tiene, clasificamos las “escenas imaginarias” en cinco tipos: representaciones literales –de impresiones–, recuerdos, fantasías diurnas, sueños o delirios. De cada escena nos interesa su contenido visual, así como el espacio en que se ha generado (con ello queremos corroborar una primera intuición de que el espacio de la tarea se ve tan interrumpido por el mundo imaginario como el del deseo)

Otro de los rasgos estilísticos y narrativos más destacados de la serie es la banda sonora, por ello incluimos un apartado dedicado a la música, donde indicamos: título, intérprete, relación de la canción con la trama (narrar un determinado episodio, reflejar un estado de ánimo...) así como su origen diegético o no diegético.

En conclusión, siguiendo la tipología de análisis que realizan Casetti y Di Chio (1999: 249-292), podemos decir que el esquema que presentamos permite, por una parte, un análisis del *lenguaje* televisivo, tanto de la *significación* como de los *códigos*, pues de la conclusión de las fichas podemos extraer una serie de significantes recurrentes así como una serie de códigos discursivos (visuales y auditivos), sobre todo en lo que se refiere el mundo imaginario.

Por otra parte, el esquema nos permite acercarnos al conocimiento de las *estructuras* televisivas:

- La descripción de la Tarea y del Deseo nos permite conocer los principales *argumentos* de la serie.
- La concreción de las figuras de Destinador, Destinatario, Sujeto, Objeto, Ayudantes y Oponentes, nos ayuda a trabajar con la estructura *narrativa*, concretamente con los personajes, observados en este caso, no tanto desde una perspectiva fenomenológica o formal, como desde una perspectiva abstracta (no nos interesa por ahora la psicología de Ally ni su papel como rol, sino más bien su función como actante de alguna de las dos estructuras definidas)

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

- Por último, el esquema nos permite aproximarnos, aunque de manera tangencial, a una estructura *representativa*, el espacio, al focalizar también nuestro interés en los espacios en los que se genera el mundo imaginario.

5.3. Acotar el texto

Las conclusiones extraídas de los esquemas de lectura nos permiten *acotar* el texto a aquellos momentos decisivos –por significativos y por recurrentes–, eliminando el *ruido* causado por la continuidad, fragmentación y tramas irrelevantes.

En *Ally McBeal* descubrimos, a partir de los esquemas de lectura, que en varios capítulos el objeto de deseo de la protagonista es, explícitamente, el padre, algo que en un primer visionado pasaba casi desapercibido. Este hecho nos permite centrar nuestro análisis a partir de ahora en aquellas escenas en las que aparece la figura paterna –y, en consecuencia, la materna, o cualquier suceso de la infancia.

También los esquemas de lectura nos permiten localizar de forma rápida aquellas escenas imaginarias y canciones que se repiten insistentemente a lo largo del texto, como el delirio del bebé bailarín o la canción “Neighbourhood”.

5.4. Leer el texto al pie de la letra

Una vez el texto ha sido limitado a los momentos nucleares, estamos en condiciones de recuperar las fases del método de análisis textual que ya habíamos descrito. La primera de ellas, *deletrear* aquellas partes del texto hacia las que nos han guiado los esquemas de lectura, lo cual nos permite volver de lo abstracto (el esquema) a lo concreto (el texto en sí). Ahora sí, podemos examinar con parsimonia, detalle y plano a plano, aquellas escenas que hemos definido como significativas.

Técnicamente, resulta imprescindible en esta fase del análisis registrar todas estas escenas mediante la transcripción escrita de los diálogos y músicas, y mediante la extracción de frames de cada uno de los planos. Esta descomposición del texto nos permite, por una parte, realizar ejercicios de experimentación (comparar formalmente unos planos con otros, descomponer un plano en sus partes, comparar frases literales, contrastar lo visto con lo oído, etc.), y, por otra, centrarnos en lo material, en lo tangible, en lo que está ahí, a la vista de todos.

5.5. Construir el mapa de cadenas significantes e identificar el núcleo duro.

Sólo de la forma anteriormente descrita podemos concluir con las dos fases siguientes del análisis: construir el mapa de cadenas significantes e identificar el núcleo duro.

Dado que la investigación de *Ally* está en proceso, no podemos exponer conclusiones en este sentido, aunque trabajamos con la hipótesis de que el núcleo duro del texto se localiza en la tercera temporada de la serie, en un recuerdo de la infancia: el encuentro de *Ally* con la escena primaria, aquella en la que el niño descubre a los padres en la

Investigar la Comunicación hoy **Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas**

cama, con la excepción de que en este caso la madre no está con el padre, sino con otro hombre. Esta escena es la que origina en la Ally-niña las primeras fantasías con las que taponar este encuentro con lo real.

6. Apuntes finales

Como conclusión podemos establecer que, a pesar de las dificultades que entraña el análisis textual de una serie de televisión al completo, este análisis se puede llevar a cabo si incorporamos, a las fases frecuentes del análisis que para nosotros es referente (estructuración, deletreamiento, creación de un mapa de cadenas de significantes e identificación del núcleo duro), la elaboración de esquemas de lectura que nos permitan identificar los elementos y estructuras recurrentes para poder acotar el texto y proceder con el análisis exhaustivo de las partes más significativas.

Hemos de advertir que, aunque nuestro análisis se refiere a la serie al completo – justificado por el objetivo concreto de la investigación–, no excluimos la posibilidad de otros estudios que realicen un análisis textual seleccionando determinadas piezas o determinados capítulos que resulten representativos del estilo o la estructura narrativa de la serie objeto de estudio.

7. Bibliografía y referencias metodológicas

CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2005). *Prime-time: las mejores series de televisión americanas: de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.

CREEBER, Glen (ed.) (2006). *Tele-visions: an introduction to studying television*. Londres: British Film Institute.

FREUD, Sigmund (1997a). La interpretación de los sueños: 1898-9 [1900]. En: *Obras completas*. Tomo 2. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 343-720.

FREUD, Sigmund (1997b). El “Moisés” de Miguel Ángel: 1913 [1914]. En: *Obras completas*. Tomo 5. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 1876-1891.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1989). Las series televisivas: una tipología. En JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (ed.). *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 35-53.

Investigar la Comunicación hoy
Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996). El texto: tres registros y una dimensión. En: *Trama&Fondo*, nº 1, pp. 2-32.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2008). Seminario sobre Tarkovsy: 28/11/2008. Madrid: Universidad Complutense. Material de audio electrónico disponible en <http://www.tramayfondo.com/actividades.php>.

MARTÍN ARIAS, Luis. (1997). *El cine como experiencia estética*. Valladolid: Caja España.

PROPP, Vladimir. (1981). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

REVIRIEGO, Carlos (2011). Amplitud de miras: nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas. En: *Cahiers du cinéma-España*, nº 47, pp. 6-8.

SILES OJEDA, Begoña (2010). *Historias de Filadelfia*, de Diosa a mujer. En: LASTRA, Antonio (ed.). *Stanley Cavell: mundos vistos y ciudades de palabras*. Madrid: Plaza&Valdés, pp. 27-56

**THE USE OF TEXTUAL ANALYSIS IN THE STUDY OF TV DRAMA:
THE CASE OF *ALLY MCBEAL***

Carolina Hermida Bellot
Universidad CEU Cardenal Herrera
carolina.hermida@uch.ceu.es

Abstract

In the last decade, quantity and quality of television drama that fill the small-screen has greatly increased. This fact has defined what is called the New Golden Age of American TV drama. Nowadays, we think it is essential to consider these products as research objects, regardless of the commercial and critical success they have. Most of the American TV dramas are set today as important cultural objects, for this reason they are capable of shaping the subjectivity of people. One of the ways to approach fiction television is by textual analysis. This method, especially in the particular revision proposed by Professor González Requena, has been frequently applied to film texts, but it is rare in television studies. However, we must be aware of the particularities of television drama if we want to deal with the textual analysis in a rigorous way. These particularities are the lack of closing, the fragmentation, and the presence of complex temporal and plot relationships.

The proposed text attempts to detail the process of textual analysis, and the difficulty application on television texts. On the other hand, we propose a methodological solution which incorporates the use of reading schemes to the analysis. These reading schemes allow us to divide the text in its most significant parts. We use the television text *Ally McBeal* to illustrate our methodological tour.

Key words: television drama, textual analysis, reading schemes, *Ally McBeal*.