

En cuerpo presente. Los personajes muertos en *Six Feet Under*

Marcela Visconti*

Resumen: En los últimos años la ficción contemporánea ha encontrado en el ámbito de las series televisivas un terreno fértil para la experimentación y la expansión de sus posibilidades narrativas. En el marco de esta renovación el presente trabajo se propone analizar las funciones y los atributos de los personajes muertos en *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005) como un modo de investigar ese umbral de transformación de la televisión propio de la época actual.

Palabras clave: Series televisivas – Personajes muertos –Subjetividad –Narrativa contemporánea

Abstract: In recent years contemporary fiction has found a fertile ground for experimentation and expansion of its narrative possibilities in the field of television series. As part of this renewal this paper proposes an approach to *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005) focused on the functions and attributes of the dead characters, as a way to investigate the transformations of contemporary television.

Keywords: TV Series – Dead characters - Subjectivity - Contemporary Fiction

En cuerpo presente. Los personajes muertos en *Six Feet Under*

La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir.

De ella tiene prestada su autoridad

Walter Benjamín - "El Narrador"

Al historizar la disección entre el mundo de los vivos y los muertos ultimada por la sociedad burguesa en el transcurso del siglo XIX Walter Benjamin observa que la época moderna ha expulsado el *morir* fuera del mundo perceptivo de los vivos, produciéndose con esta posibilidad inédita de sustraerse a la visión de los moribundos -confinados desde entonces en hospitales y sanatorios- un debilitamiento de la experiencia narrativa. La observación forma parte de las reflexiones sobre el declive del arte de narrar como facultad de intercambiar experiencias -valorado en esta instancia como un proceso de pérdida ligado al advenimiento de la Modernidad- que el pensador alemán diagnostica en el ensayo escrito en 1936 titulado "El narrador". El vínculo singular entre muerte y narratividad que allí se establece conlleva una distinción entre el *morir* como el acto inmemorial que autoriza la experiencia de la narración y la *muerte* ligada al personaje novelesco como la instancia que revela y permite descifrar el sentido de su vida.

El planteo benjaminiano constituye el punto de partida que inspira este trabajo en más de un sentido. En principio, en su propósito de explorar las funciones y atributos narrativos de los personajes muertos en la ficción audiovisual contemporánea. En el caso del cine la presencia de un personaje muerto que narra la historia que culmina con su muerte –según la esencia del personaje novelesco en los términos de Benjamin- se encuentra asociada al procedimiento de la voz narradora o voz *over* (voz-yo según el término que Christian Metz adopta del estudio pionero de Michel Chion) que aparece iniciados los 40 en un corpus de películas hollywoodenses como *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940), *How Green*

Was My Valley! (John Ford, 1941) *Laura* (Otto Preminger, 1944) y *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944). El procedimiento de por sí ambiguo (en la medida en que la atribución de un fragmento narrativo a un personaje supone que una instancia interna a la diégesis -el personaje- cumpla una función externa a la misma -narre-) asume un rasgo paradójico al poner en escena la voz de quien no está destinado a hablar: un muerto. Inaugurada por *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), esta línea ficcional llega hasta nuestros días con títulos como *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) o *Carlito's Way* (Brian de Palma, 1993) diseminándose a su vez hacia el campo de las series televisivas en donde actualiza su vigencia como principio organizador del relato en un caso de reconocida popularidad como *Desperated Housewives* (Marc Cherry, 2004 hasta hoy).

Es en el ámbito de las series televisivas norteamericanas donde la ficción audiovisual contemporánea ha encontrado un terreno fértil para la experimentación y expansión de sus posibilidades narrativas. A través de construcciones espacio temporales complejas y un desarrollo de tramas y personajes elaborados se configuran universos diegéticos de gran consistencia narrativa y riqueza visual. Un rasgo novedoso que destaca el potencial narrativo de la ficción televisiva actual se encuentra en el modo con el que se sirve de la omnisciencia propia de los muertos: no ya el saber de una voz encarnada en un cuerpo ausente sino la voz emanando de un personaje muerto “en carne y hueso”. El ejemplo por excelencia se encuentra en *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005),¹

¹ *Six Feet Under* fue emitida originalmente entre el 3 de julio de 2001 y el 21 de agosto de 2005 en el canal de televisión por cable HBO (Home Box Office), el cual cuenta en su programación con exitosas series de producción propia como *The Sopranos*, *Sex and the City*, *The Wire* y *True Blood*, ésta última del mismo creador de *Six Feet Under* Alan Ball. La serie completa consta de 63 episodios, cada uno de aproximadamente 55 minutos de duración, distribuidos en cinco temporadas (las primeras tres con trece episodios y doce las dos últimas). Ha sido ganadora del Globo de Oro y los Premios Emmy, entre otros numerosos galardones y nominaciones. Reparto: Nate Fisher (Peter Krause), David Fisher (Michael C. Hall), Claire Fisher (Lauren Ambrose), Ruth Fisher (Frances Conroy), Nathaniel Samuel Fisher (Richard Jenkins), Federico “Rico” Díaz (Freddy Rodriguez), Mathew St. Patrick (Keith Charles), Rachel Griffiths (Brenda Chenowith) y otros.

ficción sobre la vida en torno a una empresa funeraria familiar que se inicia con la muerte del padre, a partir de cuya reaparición espectral intermitente a lo largo de sus cinco temporadas se figura el modo en que los vivos conviven con sus fantasmas.



Teoría de sobremesa

En el marco de una discusión sobre la situación actual del arte Graciela Speranza determina:

(...) la pantalla grande ya no se arroga el privilegio de la experimentación narrativa y visual. La serie televisiva ha revitalizado el formato de larga duración con igual diversidad: la inventiva caprichosa de una fábula fantástica compite en adeptos fanáticos con la ambición novelística de una saga mafiosa

de ambigüedad moral shakespeariana o un fresco social urbano de un naturalismo facetado, impensable desde Tolstoi.

Contrariando a los ecólogos de la cultura que auguran desde hace tiempo el virtual agotamiento de la novedad, el horizonte del arte se amplía (Speranza, 2009: 14).

Este diagnóstico sobre la relevancia de las series televisivas y sus innovaciones estético-narrativas para la renovación del horizonte del arte en los últimos tiempos es compartido por numerosos críticos y teóricos en su tarea de pensar la cultura del presente. Entre ellos, alguien desde hace décadas dedicado exclusivamente a un estudio –de corte semiológico- del funcionamiento de la televisión en la sociedad contemporánea, François Jost, quien se refiere a la actual reivindicación de la televisión como un posible espacio “de culto”, poniéndola en relación con el fenómeno opuesto en el caso del cine, que ha perdido ese espacio:

Esta reivindicación nueva de un objeto cultural desvalorizado durante tanto tiempo aproxima a la televisión al valor cultural que había adquirido el cine en el siglo XX: los filmes cultos (que existen aún) han cedido su lugar a las emisiones cultas. Si hago referencia al cine, es porque la serialización de los programas televisivos americanos se ha acrecentado de manera inversamente proporcional al declive del cine (Jost, 2002: 31).

Más allá del dato cuantitativo que –según la lectura de Jost- asocia las transformaciones del medio televisivo con las del medio cinematográfico según una lógica inversamente proporcional, habría que poder explicar esas transformaciones en un contexto más integral que permita entender la dinámica que las anima. En un artículo iluminador al respecto Daniel Link recuerda una charla de sobremesa en la que Ricardo Piglia esbozaba la siguiente teoría:

(...) Vuelvo a Piglia, que construía su teoría a partir de Benjamin y sus ya clásicas observaciones sobre arte y técnica. Cada vez que aparecen nuevas técnicas (y consiguientemente, nuevas utopías estéticas), decía Piglia, las

artes “previas” se transforman (si no en su ontología, al menos en la consideración que de ellas tiene el público). Le pasó a la novela que, cuando apareció el cine, se volvió (literalmente) loca y experimental. Le pasó al cine que, hasta la aparición de la televisión, fue una porquería y sólo entonces pudo transformarse en un “arte noble” (*Cahiers du Cinéma, nouvelle vague*, lo que se quiera). Le pasó a la televisión, que se volvió “de culto” en el instante mismo en que las audiencias comenzaban a migrar a la Internet naciente (*Twin Peaks*) y que hoy (*Los Soprano vs. Lost*) organiza las pasiones estéticas (*todas ellas*) y el que no quiere darse cuenta de eso, en fin, vive en el pasado.

Pareciera que, liberado el medio (*el medio es el mensaje*) de la presión insoportable de las audiencias, su “categoría”, lejos de estabilizarse, encuentra un umbral de transformación, un nicho *cult*: desencadenado de la persecución de lo moderno (la mitad baudelairiana del arte), el medio se consolida en una dirección que en su momento de mayor popularidad habría sido inconcebible: gracias al cine (mudo), la novela pegó un salto que le permitió alcanzar un cielo; gracias a la televisión, el cine (sonoro) pegó un salto hacia delante y, gracias a Internet y sus desvaríos, la televisión empezó a comprender la época de una forma totalmente inesperada (Link, 2010: 24-25).

La transformación acontecida en el medio televisivo, su volverse “de culto”, está ligada a que, en cierto momento, las series norteamericanas empiezan a experimentar con los recursos estético-narrativos arriesgando nuevas fórmulas y nuevos modos de producir sentidos.² Como aduce Piglia –y con él Link- esta

² Lo cual no es ajeno a la política de producción y programación de un canal como HBO – responsable de la creación de *Six Feet Under*- cuyo eslogan “No es televisión, es HBO” denota un afán de distinguirse por la calidad de sus producciones. Un análisis interesante del caso de HBO se encuentra en “No es *televisión*, es *HBO*: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO” en el que Concepción Carmen Cascajosa Virino (2006) da cuenta de cómo las series de este canal televisivo pusieron en práctica su eslogan a través de tres características básicas: la colaboración con autores consagrados, la inclusión de contenidos tabú y la renovación de fórmulas narrativas y genéricas.

transformación tiene lugar en el momento en que empieza a generalizarse el uso de Internet. Ahora bien ¿por qué es “gracias a Internet y sus desvaríos” que se modifica el funcionamiento de la narrativa televisiva? Alan Pauls lo explica así: “No es que internet esté reemplazando a la TV. El contexto internet está reemplazando al contexto TV. Creo que la fórmula hipernarrativa de *Lost*, por ejemplo, no se entiende sin este fenómeno por el cual la tele empieza a verse fuera de la tele y empieza a ‘robarles’ a sus nuevos contextos electrónicos procedimientos y lógicas narrativas” (en Maier, 2008). Los “desvaríos de la internet”, entonces, tienen que ver con la navegabilidad de la *web* y, más precisamente, con la posibilidad de *linkear*, es decir, de acceder a determinada información a través de enlaces de hipertexto. Esta operación introduce un cambio decisivo que va a desestabilizar la idea de una temporalidad lineal que avanza del pasado hacia el futuro, complejizando este esquema temporal ligado a la narrativa tradicional con lógicas alternativas que habilitan otras formas de construir ficciones.

Hasta acá Speranza, Jost, Piglia, Link y Pauls. Sin duda en las series televisivas hay una cifra insoslayable de la narrativa contemporánea y de la época actual. “Quizás por eso también George Steiner, uno de los intelectuales sobrevivientes del siglo XX, ha dicho que hoy, las grandes historias, sencillamente pasan por la televisión” (Maier, 2008). En el marco de estas consideraciones -que comparte y asume como presupuestos- este trabajo, con su abordaje de *Six Feet Under*, se propone indagar el umbral de transformación de la televisión contemporánea, contribuyendo con ello a la discusión abierta sobre el estado de la narrativa en la actualidad.

El retorno de los muertos

En la serie de Alan Ball el mundo de los vivos y el de los muertos se mezclan. *Six Feet Under* rompe la brecha que los separa, haciendo de ese mecanismo

una apuesta narrativa.

Me gustaría introducir el modo de funcionamiento y el carácter innovador de esa operación con un contraejemp



lo que resulta pertinente. Se trata de un episodio de la popular serie *House M.D.* (David Shore, 2004 hasta hoy),³ en el que una joven que trabaja en una empresa funeraria como cosmetóloga de cadáveres ve personas muertas convencida de que las mismas están vivas; entre ellas su madre, con quien la joven “convive” a diario. El relato sostiene una tensión que contrapone las visiones de la joven, presentadas como si fueran verídicas, y el escepticismo del discurso médico -cuyo representante por excelencia es el protagonista de la serie, el Dr. Gregory House- que las significa en términos de delirio o alucinaciones; resultando vencedor este último discurso con una resolución narrativa que disuelve la especulación animista en la lógica racional de la ciencia. Lo que la joven experimenta como real será asumido por los demás como real, y no como una mera fantasía, sólo desde el

³ Esta ficción fue estrenada en 2004 por la cadena televisiva FOX la cual acaba de finalizar la emisión de su séptima temporada. El ejemplo que menciono corresponde al episodio 4 de la cuarta temporada titulado “Angeles guardianes”.

momento en que pueda ser significado como una anomalía cuyo origen es pasible de una explicación científica objetiva. Así, con el descubrimiento de la razón del mal que permite curarlo se restituye la frontera que separa el mundo de los vivos del de los muertos, volviendo cada cual al lugar que le corresponde. Dentro de este orden las visiones de los muertos, sus apariciones -o, como dice sarcásticamente House, “los fantasmas”-, no existen.

La disyuntiva introducida con el caso de la cosmetóloga de cadáveres, entre el carácter objetivo o meramente subjetivo de la explicación de las visiones de personajes muertos, reaparece en el dilema que atormenta al Dr. House -a fines de la quinta temporada- cuando comienza a ser perseguido por la aparición de la joven médica, mujer de su único amigo, muerta en ocasión de haber asistido en ayuda del protagonista. El conflicto que entonces perturba al Dr. House consiste en que no consigue distinguir la naturaleza de ese tipo de *apariciones* recurrentes, no pudiendo determinar si se trata de una fantasía, de una alucinación, de un efecto secundario de los calmantes a los que es adicto o de un síntoma de la culpa por no haber evitado la muerte de la colega. De esta manera *House M.D.* inscribe, justificándola en el marco de la diégesis a través del subterfugio de un desorden físico o mental, la posibilidad de que los muertos retornen hacia los vivos.

Es en este punto donde la propuesta narrativa de Ball se revela original. A lo largo de su historia el cine se ha apropiado del tópico del retorno desde la muerte (para saldar cuentas con los vivos, aconsejarlos, vengarse, etc.) bajo distintas formas que lo presentan ya sea tematizado en el cine de terror, como motivo del retrato pictórico en el policial negro, asociándolo a los trucos de magos y hechiceros,⁴ en tanto naturaleza propia de *zombies* y vampiros,⁵ entre

⁴ Junto a las películas de hechiceros que reconocen su herencia gótica en un registro fantástico existe otra vertiente que presenta, *en clave realista*, números de magia o ilusionismo que se relacionan con los muertos a través de la desaparición-aparición de las personas. Como sucede, por ejemplo, en la película *The illusionist* (Neil Burger, 2006) donde el protagonista, frente al entusiasmo crédulo del público, justifica su número como una ilusión admitiendo: “No puedo traer a sus seres queridos de la tumba”. Más que de la muerte, que es irreversible, se trata de la suspensión de la vida, de su desaparición. Así al final, repitiendo el acto de quien lo inició en los

otras. Lo peculiar en *Six Feet Under* radica en que se apropia de este tópico, propio del género fantástico y heredero del gótico, inscribiéndolo en su universo diegético bajo la lógica del realismo; más precisamente, en un verosímil realista que amalgama rasgos y matices del género de terror y la comedia negra – funcionales a la temática tratada-. Esa inscripción diegética del tópico del retorno de los muertos consiste en una operación de *naturalización* de la aparición de este

camino de la magia, frente a sus seguidores expectantes, el ilusionista se esfuma, desaparece. Es el “acto en cuestión” que da título y en torno al cual gira la trama de un filme argentino en el que Alejandro Agresti, con gran perspicacia, cifra otros sentidos del *hacer desaparecer* personas, vinculado en este caso con el proceder criminal del terrorismo de Estado en la dictadura de los 70 (*El acto en cuestión*, 1993).

⁵ Entre los “muertos vivos” que habitan el reino del horror en la ficción contemporánea se destaca, por su recurrencia, la presencia de vampiros. Un caso curioso sobre estos espectros que, según la leyenda, aparecen por las noches para beber la sangre de los vivos hasta matarlos, se encuentra en el giro introducido por la última creación de Alan Ball estrenada en 2008, *True Blood*, que inicia actualmente por HBO su cuarta temporada. Esta ficción gira en torno a los conflictos suscitados en un pequeño pueblo al tener sus habitantes que adaptarse y enfrentarse a los cambios producidos desde el momento en que, gracias a la invención de sangre artificial, los vampiros pudieron incorporarse a la vida en sociedad. La posibilidad de una convivencia pacífica entre los humanos y las criaturas “salidas del ataúd” desarrollada por *True Blood* actualiza, en el marco del subgénero de vampiros, la idea jugada por *Six Feet Under* –ciertamente en un registro muy distinto derivado de otra lógica genérica- al hacer interactuar el universo de los vivos con el de los muertos, mezclándolos entre sí.

tipo de personajes –a diferencia de *House M.D.* que incluye ese tópico en tanto anomalía a tratar o problema a resolver- que puede ser pensada a partir de esa figura retórica que se llama *prosopopeya*. Según puntualiza el escritor y ensayista César Aira (1994), la prosopopeya está animada por un triple mecanismo que prevé que un sujeto que no está destinado a hablar tome la palabra, que ese sujeto esté exento de las limitaciones temporales de los personajes y, por último,



que su discurso esté motivado por una intención. En este sentido el mecanismo de la prosopopeya proporciona una clave de análisis para indagar la funcionalidad narrativa de los personajes muertos y también permite explicar cómo, a través de la naturalización de la presencia de ese tipo de personajes, el relato viene a significar que los muertos son *literalmente* parte de la vida. En esta operación de sentido radica el carácter innovador de la apuesta narrativa de *Six Feet Under*.

La funcionalidad narrativa de los personajes muertos está asociada en forma directa con el atributo de la omnisciencia con el que catalizan una expansión de los recursos enunciativos a través de un despliegue de juegos temporales

complejos ya que, al estar exentos –como dice Aira- de las limitaciones temporales del resto de los personajes, los muertos pueden atravesar presente, pasado y futuro en diferentes direcciones.⁶ En *Six Feet Under* el saber de los muertos se caracteriza, no tanto por su carácter omnisciente sobre la totalidad de la historia, sino por configurarse a partir de los temores e inquietudes que afectan a los personajes. Por eso no se trata nunca de una ventaja cognitiva asociada a la ubicuidad sino de un tipo de saber relacionado con la subjetividad del personaje al que el muerto se le presenta como un “fantasma”: la intención que motiva el discurso del muerto cuando éste –quien no está destinado hablar- toma la palabra poniendo el cuerpo, es enfrentar al otro con sus debilidades, prejuicios, traumas, frustraciones, etc.

En cuerpo presente

⁶ Como dispositivo, la voz *over* o voz narradora está íntimamente ligada a la organización del saber del relato. Su ventaja cognitiva frente a un personaje convencional deriva del hecho de provenir de otro tiempo (distinto al del presente que muestran las imágenes), siendo generalmente una voz que narra en pasado sucesos que conoce porque ya acontecieron. En el caso de tratarse de la voz de un muerto el juego temporal admite otras opciones proyectando a su vez su omnisciencia hacia el futuro. Así, por ejemplo, en el prólogo de *Carlito's way* (Brian De Palma, 1993) el protagonista moribundo anticipa lo que va a acontecer luego de su muerte anunciando: “me velarán en la funeraria...”; es una voz que sabe lo que vivió (el pasado) y lo que no vivió (el futuro). Por otra parte, este fragmento es paradigmático por el giro de 360° con el que *la cámara le da la palabra* a un hombre que está por morir, como si fuera su alma la que se apropiara del punto de vista del relato al despegarse de su mirada y liberarse de su cuerpo. A través de esta compleja operación visual el personaje a punto de morir (“No estoy listo para morir”, declara) se constituye en narrador. Como una posibilidad de postergar su destino y su condena, o quizás también, como una suerte de redención, el relato le concede una última chance: *narrarlo*. Con su doble función de, primero, hacer posible y, luego, clausurar la narración la muerte alimenta el propósito narrativo. La vacilación entre la vida y la muerte traza en la figura del moribundo una disyuntiva narratológica en el sentido advertido por Benjamin al distinguir el morir como un acto y la muerte en tanto instancia que permite al personaje revelar el sentido de su vida.

Six Feet Under narra la vida de una familia de Los Angeles tras la muerte del padre, Nathaniel Samuel Fisher; momento en que sus hijos varones Nate y David deben hacerse cargo de la empresa funeraria familiar instalada en la casa en la que viven junto a su madre Ruth y su hermana menor Claire. La muerte del padre a causa de un accidente automovilístico tiene lugar apenas comenzado el capítulo “Piloto” (“Pilot”, 1: 1)⁷ que inaugura la serie. De ahí en más el personaje del padre va a reaparecer en forma intermitente hasta el final (en 19 de los 63 episodios) pero lo hará, no a través del recuerdo inscripto en el relato a través del dispositivo del *flashback*, sino como un personaje que, estando muerto, interactúa con sus seres queridos *en el presente*. Por ejemplo, la primera ocasión en que aparece el espectro del padre muerto, Nathaniel, tiene lugar cuando Nate, el primogénito recién llegado a Los Angeles para festejar la Navidad con su familia, debe ir a la morgue para el reconocimiento del cadáver (“Pilot” / “Piloto”, 1: 1). Allí, frente a ese cuerpo que acaba de morir, aparece vivo el del “fantasma” que le recuerda a su hijo pródigo que nadie puede escapar de lo que le tocó en suerte; en su caso, el legado de la funeraria familiar de la que pretendió desentenderse, al alejarse a vivir en otra ciudad. Así, *Six Feet Under* produce el sentido de que los “fantasmas” externos, los que se ven, son *literalmente*, los fantasmas internos, los que se sufren.

Paralelamente a las reapariciones del padre en la vida de sus familiares a lo largo de toda la serie, existen otros espectros que pueblan la escena habitada por los Fisher: los de aquellos desconocidos con cuya muerte se inicia cada capítulo. Este modo particular de ingresar al relato a través de la puesta en escena de una muerte constituye una de las marcas distintivas de *Six Feet Under*, cuyo carácter serial se apoya en una estructura narrativa cíclica diseñada a partir de los ritos mortuorios: puesto en marcha con un breve prólogo que muestra cómo alguien muere, cada episodio se desarrolla conforme tiene lugar el acondicionamiento del cadáver ya en la casa de los Fisher y concluye con

⁷ Entre comillas se indica el nombre del episodio y, a continuación los números de la temporada y del episodio correspondientes.

el funeral que llevará al muerto hacia su destino final “seis pies bajo tierra”. A medida que avanza la acción el espectro podrá cobrar vida en función del conflicto que afecta entonces a alguno de los protagonistas obligándolo a enfrentarse consigo mismo, tras lo cual -en coincidencia con la finalización del funeral- la visión del muerto por lo general suele cesar; a diferencia de las reincidentes apariciones del personaje del padre y, excepcionalmente, de algún otro espectro presente en capítulos sucesivos. Por ejemplo, el joven asesinado a manos de un homófobo, que persigue y se burla de David Fisher movilizándolo a afrontar los propios prejuicios en torno a su homosexualidad en “Una vida privada” (“A private



life”, 1: 12), será visto por David, ya sin rencores y en reconciliación consigo mismo y con la realidad, luego de haber podido enfrentarse al “qué dirán” de la gente de la iglesia, en el capítulo siguiente que cierra la temporada (“Knock, knock” / “Quién llama”, 1: 13).

Como puede verse en los ejemplos desarrollados, la figura del muerto funciona como la instancia donde se proyectan y exteriorizan los conflictos

internos de los protagonistas, de modo que el saber de aquél proviene de la interioridad de éstos, ya sea de su conciencia o inconsciente. El triple mecanismo de la prosopopeya descrito por Aira se apoya aquí en el procedimiento de la *personificación*: los muertos actúan *en cuerpo presente*, como personas de carne y hueso con las que se interactúa y convive porque vienen a encarnar algo propio que no se termina de saber o aceptar, de asumir o resolver... Lo que hacen los muertos en *Six Feet Under* es poner la voz y prestarle el cuerpo a esos “fantasmas internos”, haciéndolos visibles, *textualmente*. Y así montan su propia escena en medio de la escena que los acoge, proyectando sobre los vivos un universo alternativo hecho de pura subjetividad.

Un mundo surreal

Refiriéndose a la funcionalidad narrativa de los personajes muertos en *Six Feet Under*, su creador Alan Ball afirma:

En realidad, no son fantasmas. Son un dispositivo literario para articular lo que está pasando por la mente de los personajes vivos; por lo tanto no quería que pareciesen sobrenaturales. No quería hacer ninguna iluminación espeluznante o cosas de otro mundo. Cuando nuestros personajes están hablando con el muerto no es muy diferente a mirar fijo la pared. Cuando la muerte ha tocado tu vida de una forma tan terriblemente profunda, tu mundo entero deviene surreal (en Magid 2002: 11, la traducción me pertenece).

Esta *surrealidad* proporciona la clave de la sensibilidad captada por *Six Feet Under* en su intento de sobrepasar lo real impulsando lo imaginario e irracional para volverlo así, paradójicamente, más real.

La figura de los muertos como un dispositivo de acceso hacia la interioridad de los personajes constituye el mecanismo principal con el que *Six Feet Under* moviliza dentro de la economía del relato un tipo de saberes ligados a la subjetividad. Además de este mecanismo central –que por cierto constituye un

atributo primordial y característico de la serie- *Six Feet Under* pone en juego otras formas de inscripción de lo subjetivo. Por ejemplo, en ocasiones ciertos hechos son presentados por el relato en clave realista, como si efectivamente ocurrieran, resignificando -en retrospectiva- su verosimilitud en términos del fantaseo, del recuerdo, etc. de algún personaje. Este tipo de mecanismo lúdico por el cual se presenta algo como si aconteciera para a continuación pasar a desmentirlo, filtrando lo mostrado a través de la conciencia de un personaje, constituye otro de los códigos propios de la serie. La operación de resignificación apela a una multiplicidad de recursos anclados en procesos subjetivos como los sueños, las alucinaciones, los recuerdos, las fantasías y la imaginación, desde los cuales se pone en cuestión la fiabilidad de los sentidos y, sobretodo, los límites entre lo real y lo imaginario. En algunos casos estos recursos son además configurados en clave de género, ya sea de terror, del *fantasy* o del relato maravilloso o también de la comedia musical: a la hermana menor Claire la incomodan las pantimedias que debe vestir para su nuevo trabajo de oficinista y entonces despliega un número musical que comenta su malestar (“The rainbow of her reasons” / “El arcoiris de sus razones”, 5: 6), su hermano Dave se pone a cantar y bailar con la aspiradora mientras limpia el salón de velatorios (“The new person” / “La nueva persona”, 1: 10), la madre, habiendo ingerido por error una droga alucinógena, corre por el bosque conversando con los animales cual protagonista de un cuento maravilloso (“Life’s too short” / “La vida es muy corta”, 1: 9). Otra forma de figuración de lo subjetivo –que recoge la herencia del gótico asociada al tópico del retorno de los muertos y alimenta la atmósfera surrealista predominante- se encuentra en el tratamiento espacial del recinto de los Fisher como un ámbito con vida propia que pareciera no terminar de integrarse al mundo que está fuera de sus muros, reproduciendo con ello la sensación de un aislamiento que confina a la familia hacia el espacio interior de sus represiones, culpas y secretos.

Con su insistencia, estas constantes remisiones a la subjetividad van poblando la superficie de la vida cotidiana con una atmósfera de *surrealidad* animada por seres, objetos, actos que, sin existir realmente, no dejan de estar presentes. La “escena” virtual por la que se mueven los muertos y en la que se

proyectan los estados de ánimo de los protagonistas funciona como un repertorio de espectros y de imágenes en potencia que en cualquier momento puede, al ser convocado por el relato, cobrar actualidad.



La sanción de la muerte

En el juego entre el pensamiento de Piglia y la glosa de Link se perfilaban un par de cuestiones sobre el devenir de la narrativa contemporánea iluminadoras para este artículo. En principio, el planteo de la existencia de un umbral de transformación de los medios artísticos -que Piglia derivaba de la problematización de la relación arte-técnica en términos benjaminianos- entendido como un límite que marca para cada medio artístico su pasaje de ser una cosa a ser otra diferente. Y, en especial, la idea de que en el momento en que traspasó

ese límite, “la televisión empezó a comprender la época de una forma totalmente inesperada”. En el cruce de esas consideraciones, formulé mi propuesta de pensar las figuraciones de los muertos en *Six Feet Under* como un modo de investigar ese umbral de transformación de la televisión que hace que en las series televisivas haya una cifra insoslayable de la época actual. Tras haber explorado diversos aspectos ligados al funcionamiento textual de los personajes muertos, quisiera finalizar ese recorrido con los siguientes interrogantes: ¿por qué en esta ficción, contada a lo largo de 60 horas (si sumásemos la duración de los sucesivos episodios), se mata a uno de sus personajes centrales en los primeros cinco minutos? ¿Qué significa esa muerte que inaugura el relato?

Recupero aquí el punto de partida de este escrito, inspirado en las observaciones de Benjamin en “El narrador” -sobre la exclusión del morir fuera del mundo perceptivo de los vivos a partir de la aparición de sanatorios y hospitales en el siglo XIX- para conectar esas observaciones con otro relato donde Benjamin reivindica la figura del moribundo como aquel que, convaleciente bajo su propio techo y asistido por los familiares más cercanos, se dedica a esperar la muerte. El relato se llama “La muerte del padre” y en él se narra la visita de un hijo a la casa paterna con motivo de la muerte inminente de su padre. Al final ésta llega y el joven emprende el regreso a la ciudad de la que había venido. El cuento se cierra con un pensamiento del hijo a punto de comenzar ese viaje: “Qué hubiera dicho mi padre”, piensa el hijo. En esta precisa ocurrencia encuentro una clave para pensar los interrogantes planteados. En *Six Feet Under* el padre muere, de entrada y sin preámbulos, *para poder decir lo que tiene para decir*.

Los muertos vuelven una y otra vez para decir, no lo que habrían dicho si estuviesen vivos, sino aquello que puede ser dicho bajo la autoridad de la muerte. En definitiva, lo que los personajes muertos hacen en *Six Feet Under* es narrar *la imposibilidad de decir* de los vivos... no tanto lo que los vivos no pueden decir, sino más bien *sus imposibilidades de decirlo*. Con esta vocación épica los muertos, a través de sus voces y sus cuerpos ficcionales, se erigen hoy en día como síntoma de una demanda narrativa que insiste y se renueva. Las ficciones de los muertos, con lo que éstos tienen para decir, parecen hoy estar haciéndose

cargo, sin tapujos, de esa necesidad. En su voluntad de decir hay una política de la narración.

* Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires con una beca de investigación sobre representaciones del delito, la violencia y el dinero en el cine argentino contemporáneo, investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y docente de “Análisis de películas y críticas cinematográficas” en la carrera de Artes de la misma facultad.

Las imágenes pertenecen a *Six Feet Under* (Alan Ball, 2001-2005).

Bibliografía

Aira César (1994) “La prosopopeya”, texto inédito publicado en “El salón bar de Beatriz Viterbo Zunino & Zungrí” el 30 de diciembre de 2003, http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=237&sec=Ineditos

Akass Kim y Janet McCabe (2005) *Reading Six Feet Under*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.

Benjamin Walter (2008) [1936] “El narrador”, *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

----- (2000) “La muerte del padre”, en *Historias y relatos*. Barcelona: Muchnik.

Cascajosa Virino Concepción Carmen (2006) “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”, *Zer*, Revista de Estudios de Comunicación, nro. 21, noviembre, http://www.ehu.es/zer/zer21/zer21_6_cascajosa.pdf

Chion Michel (2004) *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.

Jost François (2002) “El culto de la televisión como vector de identidad”, *Comunicación y Medios*, Nro. 13, Año 12, Universidad de Chile, Santiago de Chile, pp. 31-38. Versión web en: <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/archivos/02Culto.pdf>

Link Daniel (2010) “*Faits divers*. Genio y figura de un blogger”, *Otra Parte*, nro. 20, otoño, pp. 23-27.

Magid Ron (2002) “Family Plots”, *American cinematographer*, November, <http://www.theasc.com/magazine/nov02/six/index.html>

Maier Gonzalo (2008) “Series en serio”, *Linkillo (cosas mías)*, entrada del blog del martes 10 de junio, <http://linkillo.blogspot.com/2008/06/series-en-serio.html>

Metz Christian (1991) *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Méridiens Klincksieck.

Speranza, Graciela (2009) “Estado crítico. Notas sobre el pluralismo, el valor y la crítica”, *Otra Parte*, nro. 17, otoño, pp. 12-17.