

PROCESOS DE HIPERTEXTUALIDAD EN LA FICCIÓN TELEVISIVA NORTEAMERICANA

Autor: Concepción Carmen Cascajosa Virino

RESUMEN: Desde sus mismos orígenes, la industria televisiva ha utilizado la hipertextualidad interna como mecanismo para producir nuevas series. La identificación de los espectadores con los personajes de las series de televisión y la necesidad de realizar productos de bajo riesgo y coste ha llevado a frecuentes versiones y actualizaciones de series clásicas y extranjeras, así como continuaciones de otras ya existentes. El presente artículo realiza una aproximación a este fenómeno característico de la televisión norteamericana desde el punto de vista de la narrativa, categorizando diferentes tipos de adaptaciones con ejemplos desde los años 60 hasta la actualidad.

ABSTRACT: From the beginning, the TV industry has used the internal hypertextuality to create new series. The identification of the viewers with the characters in the TV series and the need for no risk and low-budget products have led to regular remakes and updates of classic and foreign series, and the spin-offs of others as well. The article focuses on this characteristic event in the TV industry from the perspective of the narrative theory, establishing categories of the different types of adaptation with examples from the sixties to the present moment.

Nada tiene tanto éxito como el éxito. Con esta expresión común entre los ejecutivos de televisión titulaba Todd Gitlin uno de los capítulos de su libro *Inside Prime Time*, una crónica sobre los sistemas de producción de las grandes cadenas norteamericanas desde sus inicios hasta mediados de los ochenta¹. La frase sintetizaba la gran verdad tras el sistema de producción de la industria cultural de los Estados Unidos, esto es, que un producto que ya ha dado buenos resultados es preferible al riesgo. Sobre todo en el momento presente con los costes de producción subiendo y las audiencias, diversificadas entre los canales generalistas, el cable y el satélite, descendiendo. Sin embargo, la fórmula de la repetición no es ni mucho menos algo inventado por la industria televisiva, sino que se haya presente desde los inicios de la actividad artística humana, desde las pinturas a las cavernas a la literatura gótica pasando por el teatro griego, la poesía pastoral y el arte neoclásico. Los mismos tópicos, extraídos de la Biblia, la mitología o la imaginería popular han sido utilizados una y otra por los artistas y expresados en multitud de soportes. Aunque sí es cierto que la industria audiovisual ha llevado el uso de la repetición de fórmulas hasta los mayores extremos, algo que da un nuevo sentido, más literal, a la expresión industria cultural. Cada vez que una serie ha tenido éxito, decenas de nuevos proyectos similares han saltado a las parrillas de los canales de televisión creando ciclos de programación que no siempre han sido recompensado con el éxito buscado. Así que, por poner un ejemplo, muy pocos de los imitadores del estilo visual y las temáticas de *Expediente X* (Fox, 1993-2002), como *Profiler*, *Al Otro Lado* o *Cielo Negro*, han aguantado más de una temporada en antena.

Sin embargo, una de las modalidades más interesante de este estilo de producción aparece cuando existe un vínculo reconocible y directo entre una serie y otra. Genette define esta relación como hipertextualidad, definiéndola como *toda forma en la que un texto (en este*

¹ Gitlin, Todd: *Inside Prime Time*. Ed. Routledge, Londres, 1994.

caso, una serie) se inserta en otro sin ser un comentario². Sin embargo, sobre esta definición podemos realizar una distinción entre hipertextualidad externa e interna. Las series de televisión han mostrado una gran capacidad para establecer relaciones de hipertextualidad externa, es decir, respecto a otros modos de representación, de forma que son abundantes las series basadas en películas, libros, obras teatrales, tebeos, videojuegos y hasta en anuncios. Sin embargo, en este artículo nos vamos a centrar exclusivamente en la hipertextualidad interna, es decir, la labor de reciclaje que las series realizan respecto a sí mismas. Y habitualmente, aunque no siempre, el vínculo entre los dos referentes de la relación hipertextual van a ser los personajes. William S. Paley, el fundador de la cadena CBS, señaló en una ocasión que, por encima de la dirección, el guión o la ambientación, lo que de verdad determinaba el éxito o el fracaso de una serie eran los sentimientos que los personajes pudieran despertar en el espectador. Por ello, de la capacidad de estos personajes para llamar la atención, ganar la simpatía y atraer el interés del público dependía el éxito de una serie de televisión³. Recuperar personajes que ya habían demostrado poseer estas cualidades era una buena forma de garantizar que una nueva serie obtuviera buenos resultados. La realidad es que esto sólo es cierto en un número muy relativo de casos, aunque teniendo en cuenta que en el modo de producción televisivo el fracaso es la regla y el éxito la excepción⁴, este porcentaje parece ser suficiente para justificar que año tras año este tipo de programa siga encontrando un lugar en las parrillas. Las relaciones de hipertextualidad se muestran en diferentes formas, entre las que podemos distinguir tres grandes categorías de relaciones hipertextuales: la versión, la extensión diegética y el llamado *spin-off*. Desde un punto lógico, el *spin-off* es un subgrupo dentro de la extensión diegética. Sin embargo, el hecho de que sea una fórmula absolutamente establecida dentro del sistema de producción de ficción televisiva norteamericana justifica que deba ser estudiada de manera independiente. La versión supone la sustitución del universo narrativo del hipotexto por el del hipertexto, de forma que uno se superpone al otro y el hipertexto, la segunda serie, reproduce los principales elementos narrativos de la primera. Habitualmente, la versión se realiza siguiendo un proceso que Genette denominó como transposición diegética, de forma que se alteran las coordenadas espaciales y/o temporales de la historia original para que el nuevo texto esté más próximo a las de sus espectadores⁵. De esta forma, dentro de la versión podemos diferenciar dos subcategorías: la versión temporal y la versión espacial. En la versión temporal se retoma la situación dramática inicial, ambientes y personajes pero se adaptan a las nuevas circunstancias sociales.

Un buen ejemplo de esta transformación es la nueva versión de la serie *El Fugitivo* (ABC, 1963-67), *El Fugitivo* (CBS, 2000-01), en la que podemos encontrar todas las características básicas de este proceso de transformación. El hipertexto reproduce la situación inicial: el doctor Richard Kimble es acusado del asesinato de su esposa y condenado a muerte. De camino a la penitenciaría, el tren en el que viaja sufre un accidente y consigue escapar. A partir de ese momento, Kimble huirá de la justicia y de su perseguidor, el agente Gerard, mientras ayuda a desconocidos e intenta encontrar al verdadero culpable, un hombre manco. Los personajes principales permanecen y sus objetivos continúan siendo los mismos, el de Kimble huir de Gerard y encontrar al hombre manco, el de Gerard detener a Kimble y el de el hombre manco huir de Kimble e, indirectamente, de Gerard. Sin embargo, también hay una serie de alteraciones, como la introducción de nuevos personajes (las familias de Kimble y Gerard) y la mayor presencia tanto del hombre manco como del propio Gerard. La estructura de la serie es también idéntica, con una línea argumental serial (la persecución

² Genette, Gerard: *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*. Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 14.

³ Gitlin (1983), p. 64.

⁴ A modo de ejemplo, podemos señalar que en la temporada 2000-2001, 53 programas fueron cancelados, un número que se eleva a 81 al término de la temporada 2001-2002. En esta misma temporada, de 54 nuevos programas, 34 han sido cancelados. Estos datos se refieren a las 7 cadenas generalistas (ABC, CBS, Fox, NBC PAX, WB y UPN). Fuente: www.thefutoncritic.com (20-05-2002).

⁵ Genette (1989), p. 387.

de Kimble) y otras episódicas, particularmente la labor de samaritano de éste con las personas en apuros que encuentra en su huida. Esta función es idéntica en ambas series, aunque el contenido de las tramas es diferente respecto a las del original. Es decir, se mantienen las constantes principales pero se rehacen los detalles, como puede ser el caso de que Kimble es un médico de gran cuidado, no de una pequeña comunidad. El hecho de que una serie se desarrolle en los 60 y la otra a finales de los 90 también supone que en cada serie aparezcan elementos estilísticos y temáticos propios de cada época. En el caso de la nueva versión de *El Fugitivo*, podemos resaltar que el uso de las nuevas tecnologías. Internet, los satélites y la expansión de los medios de comunicación hacen que la localización del fugitivo sea más sencilla que hace treinta años y que por tanto, el tono de la serie sea mucho más acelerado que el de su referente, respondiendo así también a los nuevos gustos de la audiencia televisiva⁶.

En los últimos años, un apreciable número de series clásicas han sido objeto de nuevas versiones. Entre ellas podemos destacar *La Familia Addams* (ABC, 1964-66) y *La Nueva Familia Adams* (Fox Family Channel, 1998-99), *Los Intocables* (ABC, 1959-63) y *Los Intocables* (Sindicación, 1993-94), *La Isla de la Fantasía* (ABC, 1977-84) y *Fantasy Island* (ABC, 1998-99) y *Dark Shadows* (ABC, 1966-71) y *Vampiros* (NBC, 1991). El grado de mimetismo entre el hipertexto y el hipotexto puede variar ampliamente. En algunos casos únicamente se toma la estructura argumental básica del original, mientras que en otros se opta por una reproducción total utilizando algunos o todos de los guiones originales. Un caso especial lo suponen las series antológicas, compuestas por episodios totalmente independientes que están unidos sólo por un tema o un personaje narrador-introductor. Un formato relativamente poco habitual durante los últimos años, la antología vivió su gran periodo de gloria durante los 50 y 60. Tres series de este periodo han sido versionadas recientemente, *Alfred Hitchcock Presenta* (CBS, 1955-60; NBC, 1960-65), *The Outer Limits* (ABC, 1963-65) y *La Dimensión Desconocida* (CBS, 1959-65) con los títulos de *Alfred Hitchcock Presenta* (NBC, 1985-86; Usa Network, 1987-89), *Más Allá del Límite* (Showtime, 1995-2000; Sci-Fi Channel, 2000-02) y *La Zona Crepuscular* (CBS, 1985-87)⁷. Las peculiares características del formato de antología propician un tipo de transformación diferente a lo habitual. Estas nuevas versiones recogen el espíritu temático original, que en este caso es el misterio, la fantasía y el terror, mientras que el prólogo que antecede a cada capítulo está claramente relacionado con el su serie precedente. En *Alfred Hitchcock Presenta* se trata de las mismas presentaciones originales de Alfred Hitchcock, aunque en formato coloreado, mientras que *Más Allá del Límite* rehace la presentación original con un estilo visual contemporáneo, manteniendo sus dos elementos básicos, la imagen de una pantalla de televisión que registra interferencias y una voz en *off* que avisa al espectador de que ha perdido el control sobre lo que va a ver a continuación. Lo más destacado de las versiones de antología es que permiten fácilmente realizar versiones totales del referente, es decir, volver a rodar los guiones originales con pequeñas o nulas modificaciones. De esta forma, la nueva versión de *Alfred Hitchcock Presenta* utiliza casi exclusivamente estos guiones originales, *La Zona Crepuscular* alterna nuevas historias con antiguas⁸ y *Más Allá del Límite* es una antología completamente nueva salvo algún episodio aislado.

El segundo tipo de versión, la versión espacial, fue habitual sobre todo en los años 60, aunque también es posible encontrar ejemplos mucho más recientes. La industria televisiva americana, buscando nuevos argumentos para sus series, ha acudido en ocasiones a otros países para adaptar sus grandes éxitos. Sin duda, el país más privilegiado por esta

⁶ A pesar de contar con bastantes elementos a su favor, los índices de audiencia fueron insuficientes para justificar los altos costes de la serie y *El Fugitivo* fue cancelada tras su primera temporada.

⁷ *La Dimensión Desconocida* va a ser objeto de una nueva versión con el título de *The Twilight Zone*, que comienza su emisión en el canal UPN dentro de la programación de la temporada 2002-2003. Fuente: www.thefutoncritic.com. (17-05-2002)

⁸ Curiosamente, tres de los cuatro segmentos que forman la versión cinematográfica de *La Dimensión Desconocida*, *En los Límites de la Realidad* (1983), utilizan como base guiones de antiguos capítulos de la serie.

apropiación temática ha sido el Reino Unido, una industria con la que la norteamericana guarda una estrecha relación, particularmente gracias a factores culturales e idiomáticos. En este caso, la transformación narrativa se centra en dotar de una nueva localización espacial verosímil a la trama y adaptar ésta a las propias peculiaridades sociales de Estados Unidos. Los dos casos más paradigmáticos de la versión, por la resonante repercusión que obtuvieron tanto el hipotexto como el hipertexto han sido *Till The Death Do Part Us* (BBC, 1965-75), transformada en *All in The Family* (CBS, 1971-83), y *Un Hombre en Casa* (ITV, 1973-76), versionada con el título de *Apartamento Para Tres* (ABC, 1977-84). *Till Death Do Part*, creada por el escritor John Speight, es considerada como una de la series más controvertidas de la televisión inglesa por tratar sin prejuicios todo tipo de temas de candencia social, provocando en muchas ocasiones agrias polémicas políticas e intentos de censura. Su eje argumental era la vida cotidiana de dos matrimonios que conviven en la misma casa, uno maduro formado por la sufridora Else Garnett y el racista y retrógrado Alf Garnett, y otro mucho más joven, el de su hija Rita con Mike, una pareja liberal, de forma que las habituales peleas en casa servían como espejo de las profundas transformaciones sociales que vivía la sociedad británica durante los 60. La serie atrajo la atención de un experimentado guionista y productor de cine y televisión, Norman Lear⁹. Lear pensaba que el panorama televisivo norteamericano no reflejaba la realidad del cambiante del país y compró los derechos de la serie con objeto de realizar una adaptación. El resultado, *All in the Family*, no solo fue un éxito de audiencia, sino un auténtico fenómeno sociológico sin precedentes. La familia protagonista de *Till Death Do Part Us* tenía su reflejo en *All in the Family* con el núcleo formado por Archie Bunker, Edith Bunker, su hija Gloria y su marido Mike. Todos estos personajes conservaban los atributos de sus referentes: Archie Bunker era un racista reaccionario al que tenían que soportar su amable esposa, su hija y sobre todo su liberal yerno Mike, un estudiante de sociología sin trabajo. De esta forma, se copiaba el eje argumental original, centrado en el contraste entre las nuevas y las viejas ideas. La respuesta popular de varias series también fue la misma: grandes polémicas y altas audiencias que agrupaba tanto a los más conservadores como a los más progresistas que veían sus puntos de vista representados libremente en la pantalla. De esta forma, aunque una y otra estaban realizadas desde un punto de vista liberal, lo cierto es que el tratamiento irónico con el que los personajes de Alf Garnett y Archie Bunker estaban tratados no fue entendido así por muchos, que se identificaban plenamente con sus postulados ante una sociedad que cambiaba mucho más rápido de lo que eran capaces de aceptar.

Por su parte, *Apartamento para Tres* fue la respuesta norteamericana a *Un Hombre en Casa*, una serie que había alcanzado una gran notoriedad en la televisión inglesa y que cosechó gran popularidad a nivel mundial. *Apartamento para Tres* retomaba la misma situación argumental que *Un Hombre en Casa*: joven soltero y atractivo se veía abocado a compartir apartamento con dos guapas chicas mientras tenía que soportar la presencia de sus caseros, un maduro matrimonio. Simplemente, los nombres eran alterados y las situaciones cambiadas al gusto norteamericano. Sin embargo, lo más interesante de la versión de *Apartamento para Tres* es que se extendió a los otros dos los hipertextos que anteriormente habían surgido de *Un Hombre en Casa*. El propio éxito de la versión norteamericana propició que la extensión de *Un Hombre en Casa*, *El Nido de Robin* (ITV, 1977-81) se convirtiera en *Three's a Crowd* (ABC, 1984-85), en la que ahora el solterón protagonista del título anterior regentaba un restaurante junto a su novia intentado soportar a su padre político, co-propietario del local. Por otra parte, el *spin-off* (una categoría de la que hablaremos más adelante) *George y Mildred* (ITV, 1976-79) se convirtió en *Los Roper* (ABC, 1979-80), que también reproducía la misma situación argumental: los Roper, los caseros de los protagonistas de la serie, tenían que vender sus apartamentos y mudarse a un nuevo complejo residencial en donde continuaban sus peripecias.

⁹ Norman Lear ha sido una de las figuras más influyentes de la televisión norteamericana gracias a sus controvertidas series de amplio contenido social. Además, de *All in the Family*, Lear también adaptó la serie inglesa *Steptoe & Son* (BBC, 1962-74) como *Sanford & Son* (NBC, 1972-77) para el público norteamericano. Ver Marc, David y Thompson, Robert J.: *Prime Time, Prime Movers*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 1995., pp. 49-60.

Muchas otras series de origen inglés han sido versionadas por la industria norteamericana, aunque solo unas cuantas han conseguido considerarse exitosas. Entre los casos más destacados podemos citar *Dear John* (BBC, 1986-87) y *Dear John* (NBC, 1988-92), *Tíos Brutos* (ITV, 1992; BBC, 1994-98) y *Men Behaving Badly* (NBC, 1996-97); y *La Vida, el Amor y Todo lo Demás* (ITV, 1997-) y *Cold Feet* (NBC, 1999); y la reciente *Queer As Folk* (Channel 4, 1998-2000), versionada con gran éxito en Estados Unidos como *Queer As Folk* (Showtime, 2000-).

La segunda gran categoría de la que vamos a hablar es la extensión diegética, una fórmula que alcanzó cierto auge particularmente durante los años 80. En este punto hay que resaltar que cuando hablamos de extensión diegética siempre nos referimos a la relación existente entre dos series diferentes. Por su propia naturaleza, la ficción televisiva serializada sufre un proceso de extensión diegética conforme se van produciendo nuevos capítulos y temporadas. Sin embargo, en este estudio vamos a considerar que cada serie, incluyendo la totalidad de sus capítulos, es un único texto cuya diégesis sufre un proceso de extensión cuando una nueva serie con la que guarda una serie de vínculos que detallaremos a continuación comienza a producirse, formando de nuevo un texto que puede ser estudiado globalmente¹⁰. Al contrario de lo que ocurre con la versión, la extensión diegética no supone sustituir un universo narrativo por otro nuevo, sino prolongar el ya existente. Existen muchas formas de realizar esta prolongación y la distinción entre ellas se puede realizar o bien desde un punto de vista temporal o bien atendiendo al mantenimiento de otros elementos narrativos, particularmente de los personajes. Desde un punto de vista temporal, los hipertextos, esto es, las nuevas series, pueden ser retrospectivas o prospectivas respecto a sus hipotextos. En el primer caso, la segunda serie muestra acontecimientos anteriores a los sucedidos en la primera. En el segundo, acontecimientos posteriores, lo que es la opción más utilizada habitualmente. La fórmula predominante es la de recuperar a los actores originales, ya envejecidos, de las series originales y darles una nueva excusa argumental para que puedan continuar sus aventuras. Un buen ejemplo de este proceso de extensión prospectiva es *Maverick* (ABC, 1957-62). El actor James Garner alcanzó la fama gracias a la serie, en la que encarnaba a Bret Maverick, un pícaro vaquero que sobrevivía como podía en el viejo oeste. En la serie se alternaban las aventuras de otros miembros de la familia Maverick, como sus hermanos Bart y Brent y su primo Beau. Sin embargo, Bret fue el que mayor repercusión alcanzó y el que se convirtió en el personaje estrella de la serie¹¹. En 1981, James Garner, que entonces ya contaba con 53 años, volvía a interpretar al personaje en *Bret Maverick* (NBC, 1981-82). El moderno Bret era muy parecido al anterior, aunque se hacía notar el cansancio y el paso del tiempo: el joven de antaño que apenas había sobrepasado la treintena era ya un hombre maduro. El caso de *Maverick* no ha sido ni mucho menos aislado, y muchos actores han acabado recuperando los personajes con los que alcanzaron la popularidad durante su juventud. Este es el caso de Patrick McNee, el John Steed de *Los Vengadores* (ITV, 1961-69) y *Los Nuevos Vengadores* (ITV, 1976-77); Robert Graves, el agente secreto Jim Phelps en *Misión Imposible* (CBS, 1966-73) y *Misión Imposible* (ABC, 1988-90); Don Adams, el espía Maxwell Smart en *El Superagente 86* (NBC, 1965-69; CBS, 1969-70) y *Get Smart* (FOX, 1995); Gene Barry, el policía Amos Burke en *La Ley de Burke* (ABC, 1963-66) y *La Ley de Burke* (CBS, 1994-95); David Carradine, Chang Caine en *Kung Fu* (ABC, 1972-75) y *Kung Fu: La Leyenda Continúa* (Sindicación, 1993-97); Raymond Burr, Perry Mason en *Perry Mason* (CBS, 1957-66) y *Perry Mason* (1985-73) y Peter Falk, el teniente Colombo en *Colombo* (NBC, 1971-78) y *Colombo* (ABC, 1989-98)¹². En todos estos ejemplos, con la

¹⁰ Brooks y Marsh (1999) muestra una clara dificultad para realizar esta distinción y engloban bajo el mismo epígrafe diferentes series que aquí tratamos como independientes. Los criterios para realizar esta agrupación son variados y contradictorios y solo encuentran su justificación en la búsqueda de la supresión de títulos repetidos, sin otros criterios narrativos e industriales visibles.

¹¹ De esta forma, cuando la serie fue convertida en una película, *Maverick* (1994), el personaje central de la misma era Bret Maverick (Mel Gibson) con James Garner interpretando al mashall Zane Cooper, que al final resultaba ser el patriarca de todo el clan Maverick.

¹² En el caso de *Colombo* y *Perry Mason*, las segundas series no son tales, sino tandas de películas para la televisión. Sin embargo, el estilo de producción y el elevado número de entregas hace que puedan considerarse series ya que fueron emitidas con un propósito de continuidad.

excepción de *Colombo*, los protagonistas veteranos suelen estar acompañados por otros más jóvenes, que habitualmente suelen ser los hijos de estos protagonistas (*Get Smart*, *La Ley de Burke*, *Kung Fu: La Leyenda Continúa*) o de otros personajes de la serie original (el hijo del investigador Paul Drake en *Perry Mason*, el hijo de Barney Collier en *Misión Imposible*). A nivel interno, esto dota de coherencia a la serie, reflejando el ritmo natural de la vida en el que los padres van siendo sustituidos por sus hijos. Y a nivel industrial, se establece un puente entre la antigua y la nueva generación, de forma que la serie puede atraer tanto a los espectadores de la serie original como a otros más jóvenes.

Por su parte, aunque menos habituales, las extensiones retrospectivas se han ido haciendo un hueco en la ficción televisiva. En este caso el hipertexto recrea acontecimientos anteriores a los desarrollados en el hipotexto, habitualmente recordando la infancia o la juventud del protagonista. En este sentido hay que aclarar que en muchos de los casos anteriores hemos visto como paralelamente al proceso de recuperar al héroe ya veterano se ha optado por introducir otros personajes jóvenes que emulan a éste en su juventud, existiendo entre ambos habitualmente un vínculo familiar. En el caso de la extensión retrospectiva, esta emulación se lleva al extremo recreando directamente las aventuras del protagonista antes de que fuera conocido por el espectador. Un caso paradigmático es el de *Ponderosa* (PAX, 2001-02), extensión retrospectiva del universo diegético de *Bonanza* (NBC, 1959-73). *Bonanza* era un *western* centrado en las aventuras del rancho Ben Cartwright y de sus tres hijos (Hoss, Adam y Joe) en el periodo posterior a la guerra civil norteamericana. Los tres son hijos de mujeres diferentes, y en el momento de comenzar la serie, el más pequeño, Joe, tiene 19 años mientras que sus dos hermanos ya superan con creces la veintena. *Ponderosa* recrea los años anteriores a los acontecimientos mostrados en la serie, cuando todavía Ben Cartwright no es un gran rancho. En el capítulo inicial de la serie, la familia Cartwright, Ben, su mujer y sus tres hijos se establecen en lo que será la futura *Ponderosa*. Pero alguien más desea poseer la propiedad y provoca una explosión en la que muere la mujer de Ben, madre del tercer hijo, Joe, que aun es un niño de corta edad. Esta desgracia provoca que finalmente Ben Cartwright consiga la propiedad del territorio en el que ubicar lo que será, con el paso de los años, el gran rancho *Ponderosa*. De esta forma, *Ponderosa* muestra los acontecimientos sucedidos desde el establecimiento de los Cartwright en el rancho, ocupándose de las dificultades del viudo Ben por cuidar de su propiedad y de sus tres hijos él solo¹³. Otro ejemplo reciente de extensión retrospectiva es *El Joven Hércules* (Fox Family Channel, 1998-99), que muestra al protagonista de la serie *Hércules: Los Viajes Legendarios* (Sindicación, 1995-99) en su juventud con el mismo tono paródico que su referente.

En algunos casos, la extensión diegética ha venido acompañada por un cambio de género. Sin duda, esto supone un quebrantamiento de todas las leyes de las lógicas de la ficción televisiva. El género es mucho más que una categorización industrial o una serie de patrones que marcan los elementos narrativos de una ficción. También es una guía para el espectador acerca de la verosimilitud de la historia y las relaciones de credibilidad en su cuadro significativo. Es decir, le sirve para distinguir entre lo que es posible y lo que no en un determinado universo diegético. De esta forma, si en una serie dramática un personaje afirma que ha visto extraterrestres, esto supone que éste tiene problemas mentales, mientras que en una fantástica el personaje puede estar completamente sano y hasta puede ser el protagonista de la serie. Es decir, el género es un patrón de verosimilitud¹⁴. Uno de los casos más relevantes de transformación genérica en la hipertextualidad de la ficción televisiva la sufrió *La Tribu de los Brady* (ABC, 1969-74), una comedia de situación de los 60 protagonizada por una idílica familia formada por la unión de un viudo con tres hijos y una viuda con tres hijas. Sin embargo, la cancelación de la serie no supuso su final. Además de un *spin-off* de dibujos animados protagonizado por los hijos del matrimonio, *The Brady Kids*,

¹³ Sinopsis del episodio piloto de *Ponderosa* tomado de la guía de episodios de la serie en [www.tvtome.com](http://www.tvtome.com/www.tvtome/servlet/GuidePageServlet/showid-4904/epid-76343/): [www.tvtome.com/servlet/GuidePageServlet/showid-4904/epid-76343/](http://www.tvtome.com/www.tvtome/servlet/GuidePageServlet/showid-4904/epid-76343/) (01-02-2002).

¹⁴ Steve Neale (2000): pp. 31-34.

y otro por la hijas, éste en imagen real, *The Brady Brides* (NBC, 1981), la serie fue reconvertida en un programa de variedades, *The Brady Bunch Hour* (ABC, 1977), con la familia al completo realizando números musicales y ejerciendo como anfitriones de invitados famosos. Más curiosa todavía fue la siguiente encarnación de la serie, *The Bradys* (CBS, 1990). La comedia situación original de 25 minutos se expande a un drama de 45. Sin embargo, el cambio era mucho profundo, de forma que la nueva serie tenía de realista lo que la original de ingenua. La familia ideal de America, los Brady, quedaban ahora expuestos a la auténtica realidad y las drogas, los embarazos no deseados, el SIDA, el fracaso matrimonial... eran ahora parte de su vida. Es decir, todos los conflictos sociales que habían quedado vedados en la serie original por su tono moralizante. El hecho de que la práctica totalidad de los actores originales volvieran a interpretar sus papeles hacía que los vínculos entre una y otra serie fueran evidentes para el espectador. Sin embargo, el choque entre una realidad y otra hacía que el nuevo universo careciera de credibilidad, de forma que la serie fue cancelada tras apenas un mes de emisión.

Para analizar otro tipo de extensiones diegéticas hay que tener en cuenta diferentes elementos narrativos además del temporal. Una serie puede reproducir una nueva historia perteneciente al universo de su hipotexto, aunque con otros protagonistas y, en ocasiones, con otras coordenadas espacio-temporales. Un análisis del ejemplo más paradigmático servirá como guía a la explicación. Sin duda, *Star Trek* (NBC, 1966-69) ha sido una de las series con más influencia de la historia de la televisión, viviendo una vida más allá de la emisión original cristalizándose en una saga cinematográfica y decenas de videojuegos, novelas, tebeos e incluso una serie de dibujos animados. Pero también en cuatro nuevas series de imagen real, *Star Trek: La Próxima Generación* (Sindicación, 1987-94), *Star Trek: Espacio Profundo* (Sindicación, 1993-99) y *Star Trek: Voyager* (UPN, 1995-2001) y *Star Trek: Enterprise* (UPN, 2001-). Todas las series se encuadran con perfecta coherencia en la mitología creada por la serie original, completada y ampliada a lo largo del tiempo. En el futuro, la Humanidad ha alcanzado el desarrollo suficiente como para alcanzar las estrellas y entrar en contacto con civilizaciones extraterrestres, con las que desarrollará relaciones de colaboración o de enfrentamiento. Las diversas series seguirán las desventuras de cinco naves espaciales y sus capitanes en su búsqueda de nuevas civilizaciones en el espacio que aun permanece desconocido. *Star Trek: La Próxima Generación*, *Star Trek: Espacio Profundo*, *Star Trek: Voyager* se desarrollan aproximadamente unos ochenta años después de los acontecimientos mostrados en *Star Trek* y siguen las aventuras del capitán Picard en el nuevo Enterprise, el comandante Sisko en la estación espacial Espacio Profundo Nueve y la capitán Jenaway en la nave Voyager, respectivamente. Por el contrario, la cuarta serie, *Star Trek: Enterprise*, se sitúa aproximadamente cien años antes que *Star Trek*, centrándose en las peripecias de la primera nave de exploración puesta en órbita por la Humanidad, la Enterprise NX-01, dirigida por el capitán Archer. En cada una de las series hipertexto existe un fuerte sentido histórico, de forma que los acontecimientos mostrados deben seguir una lógica escrupulosa respecto al universo diegético ya existente. Por ejemplo, en *Star Trek* los principales antagonistas son la raza Klingon, cuyo primer encuentro con la raza humana se cuenta en el capítulo piloto de *Star Trek: Enterprise*. Pero en las otras tres series son aliados y forman parte de la Federación y de incluso la tripulación de algunas de las naves. Desde luego, la serie más problemática en este aspecto es *Star Trek: Enterprise*, puesto que es la que más restringida se ve a la hora de elaborar sus tramas argumentales. En cualquier caso, entre las cinco series existe una fuerte relación, particularmente entre aquellas que se sitúan en el mismo eje temporal, como es el caso de *Star Trek: La Próxima Generación* y *Espacio Profundo Nueve*, entre las que se producen algunos cruces diegéticos, conocidos como *cross-overs*¹⁵.

¹⁵ Los cruces diegéticos, llamados *cross-over*, se dan cuando un personaje perteneciente a una serie de televisión aparece en otra de manera anecdótica. En la mayoría de las ocasiones, se utilizan para publicitar una serie, aunque en otras se utiliza como un guiño al espectador que pone en cuestión la noción de realidad del universo narrativo. *Ley y Orden* y sus extensiones hacen uso de ello de forma abundante creando un eficaz ambiente verosimilitud y coherencia entre los tres textos.

El tipo de extensión diegética realizado por *Star Trek* ha sido imitado por otra serie de éxito, en este caso de corte contemporáneo y realista, *Ley y Orden* (NBC, 1990-). La serie ha dado lugar a dos hipertextos, *Ley y Orden: Unidad de Víctimas Especiales* (NBC, 1999-) y *Law & Order: Criminal Intent* (NBC, 2001-), que mantienen las mismas constantes temáticas (la investigación de delitos) y coordinadas espacio-temporales (el Nueva York contemporáneo), aunque la peculiar estructura narrativa de la serie original, que sigue un caso desde el inicio de la investigación policial hasta su resolución en los tribunales, es alterada en *Ley y Orden: Unidad de Víctimas Especiales*, que se limita a la investigación de delitos de índole sexual. Sin embargo, la coherencia entre los tres universos es completa, con personajes de unas series apareciendo en las otras de forma habitual a través de cruces diegéticos e incluso con uno de los protagonistas de *Ley y Orden* durante sus primeras temporadas, el capitán Cragen, como uno de los personajes principales de *Ley y Orden: Unidas de Víctimas Especiales*¹⁶.

Un último tipo de extensión diegética detectado también supone la sustitución de los personajes, aunque de una manera un tanto diferente. Anteriormente al comentar el caso de la extensión prospectiva hablamos de que en un gran número de casos los personajes veteranos eran acompañados por otros jóvenes que adquirirían las atribuciones que estos personajes tenían en la serie original. Por ejemplo, el John Steed de *Los Nuevos Vengadores* era como un tutor para sus dos pupilos, que eran los encargados de realizar las misiones propiamente dichas. En este tipo de extensión, los personajes veteranos son eliminados en favor de una nueva versión de sí mismos modernizados según las circunstancias del momento. En la mayoría de los casos, entre estos nuevos personajes y sus antecesores existe una relación de parentesco. Así, el protagonista de *The Young Maverick* (CBS, 1979-80) es Ben Maverick, hijo de uno de los varios protagonistas que tuvo la serie, Beau, y sobrino de Brett; mientras que la serie *Embrujada* (ABC, 1964-72) tuvo una extensión titulada *Tabitha* (ABC, 1977-78), en la que la hija de la bruja Samantha Stephens había crecido para convertirse en reportera de televisión en California tiene que lidiar con sus poderes, su amor platónico y su hermano mortal, Adam (el otro hijo de la protagonista original). En estos casos, esta relación de parentesco se utiliza de un manera un tanto artificial, puesto que en realidad de lo que se trata es de crear una copia de la serie original, de forma que el parentesco es meramente una excusa para el planteamiento argumental de la nueva serie.

El *spin-off* supone un tipo totalmente diferente de extensión diegética, cuya fórmula está tan extendida y estandarizada que merece ser tratado de forma separada. En sus *Palimpsestos*, Genette habla de un tipo de transformación temática, la transvaloración, a través de la cual un personaje tiene en el hipertexto mayor importancia en el sistema de valores de la nueva obra de lo que tenía en el hipotexto¹⁷. Aplicado a la ficción televisiva, se puede considerar que es un concepto aproximado a lo que es el *spin-off*. La fórmula básica del *spin-off* es sencilla: un personaje secundario de una serie de éxito alcanza tanta popularidad que se convierte en el protagonista de una nueva serie. La mayor diferencia entre el concepto de Genette y la aplicación televisiva es que en este caso, el personaje no solo tiene más importancia, sino que se convierte en el protagonista de una nueva diegésis que desplaza totalmente a la anterior. En este sentido, el concepto espacial va a ser especialmente relevante, puesto que un *spin-off* siempre comienza con el personaje partiendo hacia un nuevo destino en el que continúa su vida. La importancia del cambio de coordenada espacial reside en que las series de televisión, salvo casos excepcionales (las antologías y las series con protagonistas itinerantes tipo *El Fugitivo* o *Route 66*), están articuladas en torno a espacios en los que se desarrolla una parte importante de la acción, que supone el punto de reunión de los diversos personajes y que se convierte en un elemento constante que facilita al espectador el seguimiento de una estructura tan fragmentada como la de la ficción televisiva. Una nueva serie requiere siempre un nuevo espacio alrededor del cual

¹⁶ En la temporada 2002-2003, comenzará la emisión de *C.S.I.: Miami*, extensión diegética de *C.S.I.* (CBS, 2001-). *C.S.I.* se centra en el trabajo de un grupo de investigadores de escenas del crimen en Las Vegas, *C.S.I.: Miami*, como su nombre indica, hace lo propio en la ciudad de Miami. Fuente: www.thefutoncritic.com (20-05-2002)

¹⁷ Genette (1989), p. 432.

crear la acción, aunque estos espacios pueden ir variando a lo largo de la serie, reflejando la misma evolución vital de los personajes. Habitualmente este espacio suele estar alejado del original en vista a una cierta verosimilitud, ya que ayuda a separar a las dos series y a justificar que los personajes no continúen en contacto, lo que sería lógico si los espacios estuvieran demasiado cercanos. De esta forma, la camarera Flo Castleberry de *Alice* (CBS, 1976-85) abandona el Restaurante de Mel en Phoenix para llevar el suyo propio en Texas en *Flo* (CBS, 1980-81). El policía Norman Buntz deja la comisaría *Canción Triste de Hill Street* (NBC, 1981-87) para abrir una agencia de detectives en Los Ángeles en *Beverly Hill Buntz* (NBC, 1987-88). Y Sarah Reeves, la novia de uno los miembros de la familia protagonista de *Cinco en Familia* (FOX, 1994-2000), abandona San Francisco y se muda Nueva York buscando a su familia biológica en *Time of Your Life* (FOX, 1999-2000)¹⁸. De igual forma, este espacio debe ser rellenado con nuevos personajes que den contenido al nuevo argumento. En la gran mayoría de las ocasiones, el nuevo protagonista es el único personaje que se mantiene del hipotexto. Pero otras veces, son varios los personajes los que pasan a la nueva serie, como en el caso del *spin-off* de *MASH* (CBS, 1972-83), *After MASH* (CBS, 1983-84), en el que tres personajes, el coronel Potter, Max Klinger y el padre Mulcahy van a trabajar todos juntos en un hospital de veteranos tras volver de la guerra de Corea.

Respecto a las relaciones temporales, existen dos posibilidades. La primera es que el *spin-off* (el hipertexto) sea contemporáneo de su hipertexto, es decir, que en un punto x un personaje abandone su universo diegético y pase a uno diferente, de forma que ambos continúen caminos paralelos. Básicamente, esto supone que las dos series, hipotexto e hipertexto, continúan en producción. También se puede dar la circunstancia de que el universo del hipotexto concluya y a partir de ese momento se desarrolle el hipertexto. Dentro del primer caso podemos mencionar a *Buffy, Cazavampiros* (WB, 1997-2001; UPN, 2001-) y su *spin-off* *Ángel* (WB, 2001). La protagonista del hipotexto, Buffy Summers es una adolescente predestinada a destruir a los vampiros que amenazan con acabar con la tranquilidad del pueblo de Sunnydale. Buffy conoce a un extraño personaje, Ángel y se enamora de él, pero éste resulta ser un vampiro redimido por una maldición gitana que le permite tener alma (y por tanto, remordimientos). A pesar de tratarse de un personaje secundario que apenas aparecía unos minutos en cada capítulo, el personaje de Ángel se hizo tan popular que se planteó la posibilidad de hacer una nueva serie con él como protagonista. En el doble capítulo final de la segunda temporada, una serie de retrospectivas recuerdan como Ángel fue hechizado y dotado de alma por una maldición gitana y como vagó sin rumbo hasta que un demonio, Whistler, se hizo cargo de él y le mostró su destino, proteger a Buffy. En el último capítulo de la tercera temporada, el personaje abandona Sunnydale y en el primer capítulo de *Ángel* se instala en Los Ángeles, en donde debe enfrentarse a todo tipo de demonios bajo la tapadera de una agencia de detectives. Sin embargo, no es el único personaje de *Buffy, Cazavampiros* que pasa a otro universo diegético. Junto él también lo hacen Cordelia, uno de los personajes secundarios de la serie, y el vigilante Wesley, un personaje recurrente durante la tercera temporada de la serie. La atribuciones de Whistler son ahora traspasadas al demonio Doyle, que, sin embargo, será asesinado en uno de los primeros episodios¹⁹. Pero la interacción entre Buffy y Angel no acaba aquí, de forma que en algunos capítulos personajes de una y otra serie protagonizan cruces diegéticos.

En otras ocasiones, la serie hipotexto ha finalizado cuando uno de los personajes salta a su propio *spin-off*. Este fue el caso de la serie *Frasier* (NBC, 1993-) respecto a la serie *Cheers* (NBC, 1982-93). El personaje de Frasier Crane aparece como recurrente a partir de la tercera

¹⁸ El caso de *Time of Your Life* es uno de los que más coherencia ha presentado entre el desarrollo de una y otra serie. En el capítulo de *Cinco en Familia* emitido el 19 de octubre de 1999, el personaje de Sarah Reeves abandonaba San Francisco mientras que el capítulo piloto de la nueva serie era emitido tan solo seis días después, el 25 de octubre.

¹⁹ Whistler debió convertirse en Doyle cuando el actor que lo interpretó en el doble capítulo de *Buffy, Cazavampiros*, Max Perlich, no pudo retomar su personaje en *Ángel* debido a otros compromisos profesionales. Esto es un buen ejemplo de hasta que punto las circunstancias de producción afectan los elementos narrativos de la series de televisión.

temporada de *Cheers* como novio de uno de los personajes principales, Diane Chambers. Sin embargo, cuando esta relación termina, Frasier continúa como cliente del bar y a partir de la quinta temporada se convierte en personaje fijo. En el último capítulo de *Cheers*, el bar cierra definitivamente y cada personaje sigue su camino. El de Frasier Crane es abandonar Boston e instalarse en su ciudad natal, Seattle para comenzar a trabajar como consejero radiofónico. Frasier se convierte así en el protagonista de su propia serie, estando acompañado por su padre Martín, la enfermera inglesa de éste y su hermano, Nails. Frasier tampoco se libra de los consabidos cruces diegéticos. En diferentes capítulos, cruces diegéticos permiten que en *Frasier* aparezcan la práctica totalidad de los protagonistas de *Cheers*, como Sam Malone, la ex-novia de Frasier, Diane, su ex-esposa, Lilith, los camareros Woody y Carla y los clientes habituales Cliff y Norm²⁰. De esta forma, el personaje de Frasier Crane ha permanecido ininterrumpidamente en la pantallas durante dieciocho años seguidos, siendo solo superado por el Marshall Dillon de *La Ley del Revolver* (CBS, 1955-75) como personaje de ficción más longevo de la televisión norteamericana.

En los *spin-offs* se suelen dar circunstancias curiosas. Una de ellas es que el personaje que da origen al hipertexto abandone la serie y ésta continúe su rumbo de manera independiente, como ocurrió en el caso de *Un Mundo Diferente* (NBC, 1987-93), *spin-off* de *El Show de Bill Cosby* (NBC, 1984-92). En la serie original, la segunda hija de los Huxtable, Denise, decide acudir a la universidad de Hillman, punto de partida de *Un Mundo Diferente*. Sin embargo, a final de la primera temporada, la serie sufrió una profunda reestructuración y el personaje de Denise Huxtable desapareció, mientras que el resto de sus compañeros se mantuvieron. En total, la serie alcanzó seis temporadas, cinco de ellas sin el personaje para el que había sido creada. En alguna ocasión excepcional se da el caso de que no sean personajes secundarios sino recurrentes los que dan paso al *spin-off*. Es difícil encontrar ejemplos de esta circunstancia porque cuando un personaje recurrente resulta atractivo para el público, lo habitual es que pase a formar parte del reparto habitual como secundario. Sin embargo, esto no ocurrió en *Expediente X* (FOX, 1993-2002), en donde tres estafalarios personajes que investigan todo tipo de conspiraciones, Byers, Langly y Frohike, apodados los pistoleros solitarios, ayudan a los protagonistas de la serie, los agentes Mulder y Scully, a resolver algunos de sus casos. Tras aparecer en más de una treintena de capítulos de entre las dos centenas de las que consta la serie, estos tres personajes se convirtieron en protagonistas de la suya propia, *The Lone Gunmen* (FOX, 2001). A pesar de su carácter recurrente, estos personajes fueron protagonistas de dos capítulos de *Expediente X*, *Unusual Suspects* y *Three of a Kind*. Sin embargo, carecían de la entidad suficiente como para sostener una serie y *The Lone Gunmen* fue rápidamente cancelada.

Algunas series se han mostrado especialmente proclives a dar lugar a *spin-offs*. *La Chica de la Tele* (CBS, 1970-77) vio como las dos amigas de su protagonista Mary Richards conseguían convertirse en las protagonistas su propia serie, *Phyllis* (CBS, 1975-77) y *Rhoda* (CBS, 1974-78). El último capítulo de la serie también daría paso a un tercer *spin-off*. En este capítulo prácticamente todos los integrantes de la plantilla de la WJM-TV eran despedidos. En otro caso de transfiguración genérica anterior a *The Bradys*, el severo jefe de la protagonista, Lou Grant, abandonaba Minneapolis y se trasladaba a Los Ángeles para trabajar como editor jefe de Los Angeles Tribune en el drama *Lou Grant* (CBS, 1977-82). Tras los varios años en antena de *La Chica de la Tele*, Lou Grant y el actor que lo interpretaba, Ed Asner²¹, eran ya suficientemente familiar para el espectador como para que se pudiera convertir en el protagonista de una nueva serie. La expansión de 25 minutos a 45 y de la comedia al drama fue un arriesgado proceso llevado a cabo en un tiempo record y *Lou Grant* se estrenó en la

²⁰ Un par de elementos alteran la coherencia entre *Cheers* y *Frasier*. La primera es que Frasier Crane había dicho en uno de los capítulos de *Cheers* que su padre había muerto. La segunda es que el actor que lo interpreta en *Frasier*, John Mahoney, había aparecido en uno de los capítulos de la última temporada de *Cheers* en un papel diferente.

²¹ Ed Asner es el único actor que ha ganado con el mismo personaje el Emmy como mejor actor en dos categorías, géneros y series diferentes, en este caso como mejor secundario de comedia por *La Chica de la Tele* (1971, 1972 y 1975) y como mejor protagonista de drama por *Lou Grant* (1978 y 1980). Dentro de la comedia, tan solo Robert Guillaume logró lo mismo como secundario por *Enredo* (1979) y protagonista por *Benson* (1985).

primera temporada en la que *La Chica de la Tele* dejó de estar en antena. La serie mantenía cierta coherencia argumental con su hipotexto ya que *Lou Grant* había hablado anteriormente de su pasado en la prensa escrita en *La Chica de la Tele*. De esta forma, simplemente el personaje volvía a sus orígenes y el cambio de trabajo no parecía artificial. A pesar de las profundas reservas acerca de que el público pudiera aceptar a *Lou Grant* como personaje dramático, lo cierto es que la serie fue un éxito manteniéndose cinco temporadas en antena y abriendo una nueva etapa en la forma en la que la ficción televisiva trataba temas de denuncia social²². *All in the Family*, también dio lugar a tres *spin-offs* diferentes, aunque, en este caso, de forma escalonada. Los Jefferson eran los vecinos negros de los Bunker, que se mudarían de barrio para dar paso a su propia serie, *The Jeffersons* (1975-85). Propiciada por el éxito de esta sería, la asistente de los Jefferson, Florence, abandonaba a la familia para trabajar en uno de los mejores hoteles de Nueva York en *Checking-In* (CBS, 1981). Finalmente, *Gloria* (CBS, 1982) sigue la aventuras de la hija de los Bunker, Gloria volvía de California tras fracasar su matrimonio para instalarse en una comunidad rural cerca de Nueva York.

A propósito del caso de *All in the Family* hay que hacer referencia a un fenómeno denominado falso *spin-off*. En este caso, es un mecanismo utilizado por los productores para publicitar el lanzamiento de una nueva serie, de manera que se introduce a uno de los personajes protagonistas de la nueva serie de forma anecdótica en otra que ya es popular. Cuando su propia serie se estrena, ya es un personaje conocido por el público. Tim Brooks y Early Marsh optan por el término *semi-spin-offs*, definiéndolos como *spin-offs* que parten de personajes no regulares o de una única aparición²³. En el caso de *All in the Family*, esto sucedió cuando en uno de los capítulos de la primera temporada de la serie apareció la prima ultraliberal de Edith Bunker, Maude Findlay. Poco después, Maude Findlay hacía su debut en su propia serie, *Maude* (CBS, 1972-78), una de las más controvertidas de su época. Sin embargo, la serie que más uso hizo del falso *spin-off* fue *Happy Days* (ABC, 1974-84). Los protagonistas de tres nuevas series fueron presentados en diversos capítulos de la misma, *Laverne & Shirley* (ABC, 1976-83), *Mork & Mindy* (ABC, 1978-82) y *Out of the Blue* (ABC, 1979). El falso *spin-off* continúa siendo un recurso habitual en la industria televisiva norteamericana y en los últimos años diversas series de éxito lo han utilizado para servir de plataforma a otras nuevas. A modo de ejemplo podemos citar los casos de *Melrose Place* (FOX, 1992-99) y *Models Inc.* (FOX, 1994-95), introducidas en *Sensación de Vivir* (FOX, 1990-2000); *Jake y el Gordo* (CBS, 1987-92) y su vínculo con *Diagnóstico Asesinato* (CBS, 1993-2001) y *Hercules: Los Viajes Legendarios* (Sindicación, 1995-99) y su serie hermana *Xena: La Princesa Guerrera* (Sindicación, 1995-2001).

En el presente artículo, sólo hemos tratado un mínimo número de los muchos ejemplos encontrados en la investigación de la hipertextualidad en la ficción televisiva. Esto revela que es una práctica habitual dentro del sistema de producción televisiva norteamericana como forma de garantizar el éxito. Pero la realidad es que este fenómeno de hipertextualidad no garantiza ni mucho menos ese éxito, de forma que un gran número de estas series son canceladas al poco de nacer, aunque en un porcentaje algo inferior a como ocurre con el resto de las series. Pero tampoco son un sinónimo de falta de calidad o excelencia y series hipertextuales como *Lou Grant*, *Maude*, *El Prisionero*, *Star Trek: La Próxima Generación*, *Benson* y *Frasier* han igualado e incluso superado a sus precedentes. Aunque el número de este tipo de series en la actualidad en antena no es demasiado elevado, un rastreo por las parrillas televisivas de los últimos años muestra que continúa siendo una fórmula de producción vigente dentro de la industria televisiva norteamericana.

Bibliografía:

²² Feuer, Jane, Kerr, Paul y Vahimagi, Tise: *MTM: Quality Television*. Ed. British Film Institute Books, Londres 1984, pp. 132-136.

²³ Brooks y Marsh (1999), p. 1267.

Brooks, Tim y Marsh, Earle: *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable Tv Series (1946-Present)*. Ed. Ballantine Books, Nueva York, 1999.

Feuer, Jane, Kerr, Paul y Vahimagi, Tise: *MTM: Quality Television*. Ed. British Film Institute Books, Londres 1984.

Genette, Gerard: *Palimpsestos: La Literatura en Segundo Grado*. Ed. Taurus, Madrid, 1989.

Gitlin, Todd: *Inside Prime Time*. Ed. Routledge, Londres, 1994.

Marc, David y Thompson, Robert J.: *Prime Time, Prime Movers*. Ed. Syracuse University Press, Syracuse, 1995.

Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. Ed. Routledge, Londres, 2000.

Fuente de Guías de Episodios: www.tvtome.com

Fuente de Noticias: www.thefutoncritic.com



Nº de Registro: AA5.0303.27