



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

El arte de contar historias: análisis de la narrativa y el
lenguaje audiovisual de *The Twilight Zone*

TESIS

Para obtener el grado de Licenciada en Ciencias de la
Comunicación

PRESENTA

Romero Medel Maybeely Brenda

ASESOR:

Dr. David Cuenca Orozco

Ciudad Universitaria, CDMX, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatoria, con mucho cariño, para:

Diana Medel, Alicia Delgado, Malaika, Turna y a todas y todos los docentes que formaron parte de mi trayectoria académica en la FCPyS.

*"We now that a dream can be real, but who ever thought that reality could be a dream...? Think about it, and then ask yourself, do you live here, in this country, in this world, or do you live, instead, in The Twilight Zone?"– **Rod Serling** (1961).*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1 CAPÍTULO I LA TELEVISIÓN Y THE TWILIGHT ZONE: EN LOS LÍMITES DE LA IMAGINACIÓN	11
1.1 Definición y características de la televisión como medio de comunicación	12
1.2 La televisión estadounidense y su primera edad de oro	16
1.3 Televisión y ciencia ficción	22
1.4 El origen de las series de televisión	25
1.5 Próxima parada: <i>The Twilight Zone</i>	32
1.5.1 Rod Serling: la leyenda detrás de <i>La dimensión desconocida</i>	61
1.5.2 Un legado que prevalece: impacto social, cultural, audiovisual e intertextual de <i>The Twilight Zone</i>	63
2 CAPÍTULO II EL MUNDO NARRATIVO Y AUDIOVISUAL DE LA TELEVISIÓN.....	83
2.1 El arte de contar historias.....	84
2.1.1 Narración, historia y relato.....	87
2.1.2 Mímesis, diegésis y los mundos posibles	88
2.2 Narrativa audiovisual.....	92
2.2.1 Estructuras dramáticas y estructuras narrativas	94
2.2.2 El narrador, el narratario y la focalización.....	98
2.2.3 El espacio en la narrativa audiovisual.....	106
2.2.4 La temporalidad en la narrativa audiovisual: orden, duración y frecuencia	108
2.2.5 El final narrativo	115
2.3 Narrativa televisiva	118
2.4 Lenguaje audiovisual.....	124
2.4.1 Unidades narrativas: toma, escena y secuencia	133
2.4.2 Planos, ángulos, encuadres y emplazamientos de cámara.....	134
2.4.3 Banda sonora: música, efectos sonoros, voz / palabra (diálogos), ruidos y silencios	142
2.5 Puesta en escena	150
2.6 Montaje	155
2.6.1 Tipos de montaje	157
2.6.2 Técnicas de montaje: cortes y transiciones	167

3	CAPÍTULO III ANÁLISIS NARRATIVO Y AUDIOVISUAL DE THE TWILIGHT ZONE	172
3.1	Análisis narrativo y audiovisual sobre <i>Eye of the Beholder</i>	178
3.2	Sinopsis del episodio.....	179
3.3	Análisis narrativo	180
3.3.1	Estructura dramática.....	180
3.3.2	Estructura narrativa	182
3.3.3	Narrador, narratorio y focalización.....	182
3.3.4	El espacio narrativo	193
3.3.5	La temporalidad narrativa	194
3.3.6	El final narrativo	195
3.3.7	Los géneros en la narrativa de <i>Eye of the Beholder</i>	196
3.4	Análisis audiovisual	200
3.4.1	Reflexiones finales sobre <i>Eye of the Beholder</i>	244
3.5	Análisis transtextual	253
	CONCLUSIONES	259
	BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA	264

INTRODUCCIÓN

Desde los orígenes de la humanidad, el arte de contar historias ha sido la pieza antigua por excelencia del quehacer comunicativo entre los seres humanos. Esa innata necesidad de comunicar a través de historias logró expandirse dentro de los lares de los medios de comunicación, no sólo por el uso del lenguaje oral y escrito, sino por la mancuerna surgida entre la imagen y el sonido.

Por ende, resulta imposible que en un campo de estudio pluridisciplinario como la comunicación se deje de lado la participación del cine, la radio y la televisión como objetos de estudio que, hasta el día de hoy, son el nicho por excelencia para fabricar todo tipo de relatos.

El propósito de esta investigación pretende desentrañar y traer de regreso al presente la famosa serie de televisión sesentera: *The Twilight Zone*, para desarraigarla de su estatus como un simple producto de consumo y entretenimiento, y referirse a ella como un producto comunicativo para entrar de lleno en los aspectos narrativos y audiovisuales, pero también un poco en los aspectos intertextuales que la caracterizan.

Aunque hoy en día existe una amplia gama de producciones en el panorama televisivo¹ que presentan historias con estructuras narrativas complejas e innovadoras y además presumen de un estilo visual cinematográfico, esta investigación quiere mirar hacia el pasado y hacer énfasis en *The Twilight Zone*. La serie que marcó un antes y un después en el arte de contar historias dentro de la industria televisiva y del entretenimiento gracias al peculiar estilo de su creador Rod Serling.

Además, este trabajo pretende generar mayor interés en el profesional de la comunicación, especialmente dentro de la producción audiovisual, para que antes de llevar a la práctica, comprenda el funcionamiento de la narrativa en un medio audiovisual como la televisión explorando cada uno de los elementos que

¹ Para entender el concepto de panorama televisivo es necesario hablar de *Post / televisión* de Alejandro Piscitelli, quien apunta la existencia de tres momentos de la televisión: la paleotelevisión, neotelevisión y postelevisión. Con estas tres etapas sostiene que ya no existe sólo un modo de ver televisión, ni que el medio va a extinguirse, sino que más bien mutará gracias a su hibridación con la tecnología digital e internet.

la constituyen para articular historias fascinantes que no sólo brinden diversión y entretenimiento al espectador, sino que además, se caractericen por hacer uso de estrategias narrativas y audiovisuales complejas capaces de transformar - incluso a nivel cognitivo- al espectador, tal y como lo hace *The Twilight Zone*.

La importancia de *The Twilight Zone* radica no sólo por ser un estandarte de la televisión norteamericana gracias a esos desenlaces convertidos en grandes revelaciones y por su impacto sociocultural que ha trascendido el tiempo y el espacio. El sitio *IGN* afirma: "Las historias e ideas que se desarrollaron en *The Twilight Zone* todavía son tan sorprendentes y relevantes hoy como lo fueron hace casi seis décadas".²

La ciencia ficción, el terror, el misterio y la fantasía, entre otros géneros, fueron el pretexto perfecto para presentar historias que en el fondo estaban ligadas al ámbito político, social, económico y hasta religioso de la época. Pero no sólo eso, pues también fueron aderezadas con dilemas éticos, morales, filosóficos y espirituales de sus protagonistas³.

A 61 años de distancia, *The Twilight Zone* sigue manteniéndose como referente de la realidad y se ha convertido en la fuente de inspiración de distintos productos comunicativos actualmente presentes en los medios de comunicación. Esto conduce a que una parte de esta investigación esboce el desarrollo de la serie en los terrenos de la transtextualidad / intertextualidad.

Quien mire *The Twilight Zone* se percatará de la relevancia y atemporalidad de cada relato orquestados en su mayoría por Rod Serling. En ese sentido, el análisis de la serie no se le puede atribuir solamente al ámbito de la narrativa audiovisual y transtextual, también puede expandirse a diferentes disciplinas y a los terrenos de la vida misma para despertar el sentido crítico y analítico de

² *IGN.com: Video Game News, Reviews, and Walkthroughs*, "TOP 100 TV SHOW OF ALL TIME. Let the bingeing begin...", [en línea], EUA, <https://latam.ign.com/>, URL: <https://www.ign.com/lists/top-100-tv-shows/>.

³ Para entender esta idea basta con ver episodios como *A Stop at Willoughby*, *Kick the Can o Nightmare at 20,000 Feet* que representaban conceptos como la muerte, la nostalgia y las enfermedades mentales que afectan a los seres humanos. *The Little People* y *The Mirror* son sólo algunos ejemplos que retratan la ambición de poder político y sus graves consecuencias o *The Monsters Are Due on Maple Street* junto con *People Are Alike All Over* son claros ejemplos de las diferencias y conflictos que pueden generarse dentro de una sociedad debido a la idea de considerar diferente al otro.

cualquier individuo que desee abrir su imaginación y hacer un viaje atemporal por *The Twilight Zone*.

No cabe duda de que las cinco temporadas de *The Twilight Zone* gozan de una amplia oferta de material de estudio para diferentes disciplinas. Pero para propósitos de esta investigación es necesario mirar hacia aquellos episodios que ofrecen una historia orquestada con una temática y narrativa poco convencional, personajes complejos, un guion con final abierto, sorpresivo y / o desconcertante para el espectador, así como planos, encuadres, música, puesta en escena y demás elementos del lenguaje audiovisual que permitan comprender por qué *The Twilight Zone* es una de las series más originales e innovadoras de todos los tiempos.

Este trabajo tiene como finalidad analizar *Eye of the Beholder* porque a consideración posee un amplio e interesante cúmulo de elementos narrativos y audiovisuales que permitirán alcanzar los objetivos de esta investigación. *Eye of the Beholder* (temporada 2, episodio 5) narra la historia de la joven Janet Tyler, quien yace en la cama de un hospital con el rostro completamente vendado tras someterse a una serie de experimentos en un intento por parecer "normal". Con impecables manejos de cámara e iluminación, reveladores diálogos y una temática tan relevante hoy en día: los estándares de belleza, el capítulo nos conduce a descubrir que después de haberle retirado los vendajes de su rostro, la protagonista se mira como cualquier ser humano, mientras que sorpresivamente todo el personal del hospital posee un rostro similar al de un puerco. Al final, la mujer es relegada a un gueto junto a personas que lucen igual que ella.

Como base para esta investigación se plantea hacer un recorrido histórico por la serie, así como exponer parte de la vida de su creador para contextualizar y entender por qué ha sido una de las series más importantes en la historia de la televisión. Sobre todo, se pretende realizar un análisis que permita definir los elementos de la narrativa audiovisual que caracterizan a *The Twilight Zone* y el por qué ha resultado tan atractiva en el arte de contar historias.

A manera de resumen, en el capítulo uno titulado ***La televisión y The Twilight Zone: en los límites de la imaginación*** se explora qué es y qué elementos

componen a la televisión como medio de comunicación. Posteriormente, se realiza una exploración histórica de la televisión estadounidense y las series de televisión. Finalmente, se hace una visita a *La dimensión desconocida* para descubrir quién y cómo la concibió; aunado a su impacto en la cultura pop y en la producción audiovisual.

El capítulo dos titulado ***El mundo narrativo y audiovisual de la televisión*** corresponde al marco teórico de este texto, el cual incluye un acercamiento a la narrativa audiovisual y al lenguaje audiovisual, así como cada uno de los elementos que los construyen.

Así, el capítulo tres titulado ***Análisis narrativo y audiovisual de The Twilight Zone*** incluye la metodología y el respectivo análisis de uno de los capítulos del icónico *show*. Se trata de *Eye of the Beholder* cuyo contenido narrativo y audiovisual intenta dilucidar las constantes de la serie y por qué se conserva como uno de los programas más importantes de la cultura pop a poco más de sesenta años de distancia de su creación.

Así, el entramado de estos tres capítulos permite conocer la importancia de la narrativa y el lenguaje audiovisual aplicado a una serie de televisión como *The Twilight Zone* que se mantiene como uno de los productos televisivos más icónicos de todos los tiempos, principalmente por ofrecerle al público historias inquietantes que culminan en giros argumentales muy impactantes. De esta manera, la presente investigación se constituye como una revisión a la obra de Rod Serling y su valiosa contribución a la televisión y a la ciencia ficción.

CAPÍTULO I

LA TELEVISIÓN Y
THE TWILIGHT ZONE:
EN LOS LÍMITES DE LA IMAGINACIÓN



1 CAPÍTULO I LA TELEVISIÓN Y *THE TWILIGHT ZONE*: EN LOS LÍMITES DE LA IMAGINACIÓN

Para estudiar los aspectos narrativos y audiovisuales de una serie de televisión, específicamente hablando de *The Twilight Zone*, se necesita como base primordial entender los elementos más importantes del medio que la vio nacer y explorar aquello que se ha estudiado sobre la televisión y de la serie en sí misma.

Por ello, el objetivo principal de este capítulo es realizar a *grosso modo* un recorrido histórico por la televisión, las series y los géneros que comenzaron a brotar en su programación, poniendo especial énfasis en la ciencia ficción. Además, la investigación histórica de esta primera parte trata de extenderse hacia los orígenes y demás características que envuelven a *The Twilight Zone*.

En la primera parte se expone la **definición** y las **características** principales que envuelven a la televisión como medio de comunicación. Si bien, dichas características ilustran lo que fue la televisión en sus inicios, también se hace un espacio para aclarar que, gracias a la evolución tecnológica, el medio ha ido adaptándose.

Enseguida se explora parte de la **televisión estadounidense** y su **primera edad de oro** que cubre la década de los cincuenta y la década de los sesenta. El apartado resulta relevante, pues contextualiza en qué condiciones nació *The Twilight Zone*. Luego se explora la relación de la televisión con la ciencia ficción, género característico, pero no el único, de la serie creada por Rod Serling.

Posteriormente, se realiza un recuento histórico sobre el **origen de las series de televisión** en la época previa al surgimiento de *The Twilight Zone* y después se desentrañan los orígenes y características de la serie que concierne a esta investigación. Por último, se pone especial atención a Rod Serling: la mente maestra detrás de *The Twilight Zone*. Y para concluir, se expone de manera preliminar el impacto social, cultural y audiovisual que ha surgido a partir de la creación de *The Twilight Zone* hasta la actualidad.

1.1 Definición y características de la televisión como medio de comunicación

Antes de consolidarse como medio de comunicación; la primera idea de la televisión se constituyó desde un enfoque técnico a partir del invento del televisor como aquel aparato electrónico concebido como un sistema de transmisión y recepción de sonidos e imágenes en movimiento.

En la obra *Televisión y comunicación: Un enfoque teórico-práctico*, el autor Jorge González Treviño apunta que “La televisión ha sido definida como el arte de producir instantáneamente a distancia una imagen transitoria visible de una escena real o filmada por medio de un sistema electrónico de telecomunicación”.⁴ Otra definición señala que:

“La televisión es un sistema electrónico de transmisión de imágenes y sonido por cable, o por ondas que viajan en el espacio [...] sin embargo, la televisión es mucho más que eso, actualmente es el principal medio de comunicación masiva [...]”.⁵

Gracias a la invención del televisor, se dio paso a la creación de contenidos a partir de dos recursos primarios denominados imagen y sonido. Con ello y en las primeras décadas del siglo XX, la televisión comenzó a cobrar forma como el medio de comunicación por excelencia dentro de las sociedades mayormente industrializadas.

Hablar de las características de la televisión como medio de comunicación resulta ambiguo si se considera que la pantalla chica ha sufrido diferentes cambios a lo largo de los años y pese a que no ha muerto, como se ha vaticinado, sí se ha adaptado a las transformaciones que ha traído consigo la era digital.

⁴ Jorge E. González Treviño, *Televisión y comunicación: Un enfoque teórico-práctico*, México, Editorial Alhambra, 1994, p. 17.

⁵ Emelia Domínguez Goya, *Medios de comunicación masiva*, México, RED TERCER MILENIO, 2012, p. 62.

Sin embargo, es necesario ahondar en algunas de las características que la televisión adoptó, desde sus inicios a mediados del siglo XX, como medio de comunicación.

<p>Medio audiovisual</p>	<p>Una de las características más obvias, pero que hacen que la televisión sea lo que es, resulta en su naturaleza audiovisual. La combinación de la imagen y el sonido son indispensables para crear impresiones mentales de lo que el receptor ve y escucha a través de la pantalla.</p>
<p>Medio doméstico</p>	<p>La televisión, a diferencia del cine, es un medio doméstico que permite ser disfrutado desde la comodidad del hogar, ya sea en compañía o en solitario. Esta característica permite a la televisión ser un medio íntimo presente en la vida cotidiana de las familias que a la par otorga la sensación de cercanía con la programación a la que se está expuesta.</p>
<p>Medio de inmediatez</p>	<p>En sus inicios la televisión se caracterizaba por ser un medio con una programación totalmente en vivo. Y aunque actualmente los géneros y formatos han ido transformándose; aún persisten los espacios noticiosos y eventos deportivos pertenecientes al tipo de programas que permiten al público presenciar aquello que ocurre a cientos de kilómetros de distancia.</p>
<p>Medio masivo</p>	<p>La televisión es un medio de comunicación de masas por excelencia gracias a su ubicuidad y a su capacidad para transmitir mensajes e información con un gran alcance entre la audiencia.</p>
<p>Medio transitorio</p>	<p>Esta característica obedece a la continua fluidez con que se tramiten los contenidos televisivos. Aunque la televisión digital ya permite el disfrute de la programación las veces que el receptor lo desee, en realidad los contenidos siguen siendo transitorios.</p>

Medio costoso	La preproducción, producción y posproducción son las tres etapas por las que cualquier producto televisivo debe pasar para poder concebirse y hacerse presente en la televisión. El proceso requiere de una gran cantidad de individuos, diversidad de insumos y tecnología que ocasionan considerables gastos. Entre otras cosas, la televisión también ha funcionado como medio de educación, como una herramienta política, como promotora del intercambio cultural a través de sus contenidos y al mismo tiempo se ha convertido en el nicho por excelencia de la publicidad.
----------------------	---

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: s/a, *Role of Television as a Mass Medium, Mass Communication*, [en línea], URL: <http://download.nos.org/srsec335new/ch14.pdf?fbclid=IwAR3YcAPzYEN3gOAe2Uh6rv8CHMIbZyVD9YF6K9BO-EdKeXqhPErHyAx5W7U>.

Inmaculada Gordillo, en *Manual de narrativa televisiva*, enlista algunas funciones exclusivas de la televisión como medio de comunicación.

Función legitimadora	La televisión ofrece una explicación del mundo y del orden social. Es un organismo que ordena, organiza e institucionaliza la realidad para legitimar sus componentes y estructuras.
Función narradora	La televisión es, ante todo, un narrador de historias incesantes. Pueden ser reales o ficticias y provenir de otros medios como el cine, la radio, el teatro o la literatura.
Función de creación de imaginarios	La pequeña pantalla dota a los individuos de un repertorio icónico que sirve para configurar el imaginario.
Función mítica	Se encarga de formular nuevos mitos, dioses contemporáneos, valores o ideales para la sociedad. Esto está

	estrechamente vinculada con la función narrativa.
Función barda	La televisión registra y fija acontecimientos y preocupaciones de la sociedad para transformarlos y ponerlas a disposición de ésta.
Función ideológica	Los mensajes televisivos son fuertes transmisores de ideologías que impactan a la opinión pública.
Función de generación de modelos	La televisión construye representaciones del mundo. Dichas representaciones alimentan el imaginario colectivo y se convierten en puntos de referencia de cómo se conceptualiza la sociedad.
Función de construcción de ritos	Crea y reproduce situaciones colectivas que regulan la vida cotidiana y las actividades de los individuos.
Función integradora	La televisión proporciona información al individuo sobre objetos de consumo, costumbres y modelos de comportamiento que definen el patrón cultural y social para identificarse o integrarse a un grupo determinado.
Función educadora	Esta función es controversial, pues se apunta que la TV tiene una función deseducadora. Sin embargo, las posibilidades del medio para educar son tangibles porque puede transmitir conocimientos a través de contenidos divulgativos de ciencia, cultura, historia y naturaleza.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Gordillo, Inmaculada, *Manual de narrativa televisiva*, Madrid, España, Editorial Síntesis, 2009, pp. 28-29.

Alejandro Piscitelli es uno de los autores que pone de manifiesto la evolución de la televisión considerando tres etapas en el proceso: **la paleotelevisión, la neotelevisión y la postelevisión.**

Paleotelevisión	Corresponde a los primeros años de la televisión como medio analógico y como un sistema de envío y recepción de señales. Se atribuye como una etapa en la que el público comienza a relacionarse con ésta y a entender el lenguaje audiovisual. Fue considerada un proyecto de comunicación pedagógica donde los telespectadores son una gran clase, mientras que los profesionales de la televisión son los maestros.
Neotelevisión	Rompe con el modelo de comunicación pedagógica . Comienza a segmentarse la audiencia. El <i>zapping</i> transforma el modo de consumo y cambia el modo en el que el espectador utiliza el sentido de la visión. La televisión ya no es un espacio de formación, sino de convivialidad.
Post-televisión	La televisión no desaparece, sólo se adapta y transforma a los cambios que trae consigo la era digital (internet) en tanto a formatos, géneros, programación y consumo. Se abre paso a la hibridación de medios que desemboca en la interactividad. La comunicación se vuelve horizontal en vez de vertical. El televidente ahora puede “escapar” de las constricciones del tiempo y espacio.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Piscitelli, Alejandro, *Post / televisión: ecología de los medios en la era de internet*, Buenos Aires, PAIDÓS, 1998. Gómez Mont, Carmen, et al., *La metamorfosis de la TV*, México, Universidad Iberoamericana, Programa Institucional de Investigación en Comunicación y Prácticas Sociales Departamento de Comunicación, 1995, pp. 13,14, 15, 20 y 22.

1.2 La televisión estadounidense y su primera edad de oro

La historia de la televisión resulta extensa si consideramos todos los cambios a los que se ha sometido gracias a las diferentes condiciones políticas, sociales y económicas alrededor de los cinco continentes durante tantos años, aunado a la irrupción internet. Sin embargo, basta con explorar los primeros años de la invención y desarrollo de la televisión estadounidense durante el siglo XX para contextualizar los hechos que dieron pie a la serie que protagoniza este trabajo.

Aunque la invención de la televisión puede mirarse desde una perspectiva técnica, habrá que concentrarse en las primeras transmisiones experimentales que dieron pie a la programación televisiva y formaron a la televisión como un medio de comunicación e información. Los primeros brotes tecnológicos televisivos ocurrieron entre los años veinte y los años treinta. Mientras que en Inglaterra las primeras emisiones regulares se suscitaron a partir de 1936, en Estados Unidos arribaron hasta 1941.

En 1939 y en vísperas de la guerra, el país norteamericano se dio a la tarea de producir en serie los aparatos televisivos. No obstante, fue en 1942 durante la Segunda Guerra Mundial que la producción destinada para uso comercial se detuvo, pero fue hasta el fin de dicha guerra cuando se reestableció la producción que en 1946 llegó a los 10 mil receptores⁶ y fue así como el desarrollo del nuevo medio comenzaba a rendir frutos de nuevo.

En Estados Unidos la programación televisiva comenzó a nutrirse de un carácter político, social y deportivo. Pero al mismo tiempo, apostó por convertirse en un espacio para el entretenimiento y una nueva vía para contar historias, sobre todo aquellas con tintes de ficción.

Robert J. Thompson, profesor de la Universidad de Siracusa, junto con Steve Allen exploran, en un ensayo titulado *Television in the United States*⁷, el surgimiento, desarrollo y actual estatus de la televisión en Estados Unidos. En éste, se apunta que a mediados del siglo XX, pese a que la mayoría de los ciudadanos no contaban con un televisor propio, las ansias por ver y escuchar los eventos en vivo generaba que las multitudes se juntaran en los aparadores o lugares públicos (como las tabernas) para presenciarlos. Una de las características principales de la televisión en aquella época era que la mayor parte de su programación se transmitía completamente en vivo.

Tan sólo con una década de existencia se coronó como el medio más influyente de la sociedad norteamericana por encima de varias instituciones incluidos los

⁶ Jorge E. González Treviño, *Televisión, teoría y práctica*, México, Editorial Alhambra, 1983, p. 16.

⁷ J. Robert Thompson y Steve Allen, "Television in the United States", [en línea], EUA, <https://www.britannica.com/>, URL: <https://www.britannica.com/art/television-in-the-United-States>.

centros educativos y la iglesia. Pese a su gran influencia, la programación de la televisión carecía de calidad, en su momento se le consideró como el nicho creativo de actores, productores o escritores que no habían tenido el éxito deseado en la radio y el cine. No obstante, este problema se esfumó con el paso del tiempo y los programas de corte noticioso, deportivo, cómico, dramático y de ficción se popularizaron para dar inicio a la primera edad de oro de la televisión estadounidense.

La primera edad de oro de la televisión estadounidense abarcó la década de los años cincuenta y sesenta. En 1948 y de acuerdo con los autores de *Television in the United States* surgieron las primeras cadenas de televisión como la American Broadcasting Company (ABC), Columbia Broadcasting System (CBS; más tarde CBS Corporation), National Broadcasting Co. (NBC) y DuMont Television Network.

En sus inicios, una de las grandes limitaciones de dichas cadenas era su poco tiempo de transmisión, es decir, no existía la programación continua. Además, las ventas de aparatos televisivos aún no iban a la alza. Para mitigar estos problemas se optó por programar eventos deportivos para que los jefes de familia se convencieran de adquirir un aparato electrónico en sus hogares.

La estrategia surtió efecto y aunque aún eran pocas las familias que poseían un televisor en sus moradas, poco a poco las cadenas de televisión comenzaron a llenar sus espacios con una variedad de programación donde destacó *The Texaco Star Theatre*, uno de los primeros programas de variedad y comedia, protagonizado por Milton Berle y que estuvo al aire de 1948 a 1953 a través de la NBC.

Con el tiempo, la televisión ganó terreno a la par de la radio -el medio de comunicación más importante hasta en ese momento histórico-. Para llenar los horarios de la pantalla chica, la televisión comenzó a emular el modelo de programación de la radio e incluso varios de los programas y eventos se transmitían simultáneamente en ambos medios. Del mismo modo, el teatro se convirtió en el arte escénico que contó con dos ventas de exhibición, pues la pequeña pantalla también recurrió a las adaptaciones teatrales como parte de su barra de contenidos. Pero, además, la insistencia por realizar programas en

vivo devino ante la idea de economizar los contenidos, ya que las cintas de video aún no se popularizaban.

Las series de antología trajeron consigo a un grupo de escritores jóvenes como Gore Vidal, Paddy Chayefsky y **Rod Serling**, quienes proporcionaron a las cadenas de televisión exitosos guiones. Algunas de las mejores series de antología de la época fueron *Kraft Television Theatre* de la NBC y la ABC, *Studio One* de la CBS, *US Steel Hour* de la ABC y la CBS y *Playhouse 90* de la cadena CBS que se emitió hasta 1961.

Por otra parte, los géneros televisivos ya comenzaban a brotar en la década de los años cincuenta. En este caso, aunque la programación en vivo aún lideraba la barra de contenidos, los experimentos por introducir programas grabados se empezaron a hacer notar con películas *western* o de crímenes.

En 1951 llegó la primera serie que revolucionaría la forma de ver televisión: *I Love Lucy*, la cual estrenó en la cadena CBS y contó con la participación protagónica del matrimonio de Lucille Ball y Desi Arnaz. La serie se filmó con anticipación e incluso fue producida en Hollywood. Además, fue la primera en romper la cotidianidad de los programas de variedades y las series antológicas, al convertirse en una serie unitaria.

De 1948 a 1952 la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC, por sus siglas en inglés) aprobó una congelación de concesiones con el fin de poner orden a la asignación de licencias a las estaciones. Durante la congelación, ciudades como Los Ángeles y Nueva York tenían varias estaciones en funcionamiento, lo que las puso en ventaja sobre otras localidades que sólo tenían una o ninguna estación de televisión. Después del levantamiento de la dichosa congelación de concesiones, el panorama se volvió más heterogéneo y permitió que la televisión comenzara a establecerse como un medio de comunicación de masas.

Pero no sólo la televisión sirvió como espacio para la fabricación de diversos programas de entretenimiento, mientras su impacto se hacía cada vez mayor, fue la oportunidad perfecta para que la clase política la utilizará como un medio ideológico y de propaganda. El primer acercamiento ocurrió con la campaña presidencial de Dwight D. Eisenhower en 1952, ingeniosamente utilizaron el modelo comercial de la televisión para anunciar al candidato republicano como

un producto de consumo, lo cual surtió un efecto positivo para que ganara las elecciones.

Los temas políticos siguieron invadiendo la pequeña pantalla, pues el llamado temor rojo del anticomunismo trajo varios disturbios dentro de la industria de la televisión en sus primeros años. Los programas de televisión comenzaron a tambalearse debido a las constantes amenazas de los anunciantes para evitar que entre sus producciones se encontrara gente “indeseable” o que tuviera relación con actividades comunistas.

Por su puesto que varias carreras de escritores, productores y actores resultaron afectadas causando un efecto negativo en la realización de los programas televisivos. El nombre del senador republicano Joseph McCarthy retumbó durante un tiempo en los medios de comunicación como el principal propagador del anticomunismo en Estados Unidos. Fue en los años cincuenta cuando la televisión sufrió otra transformación, pues mientras en los primeros años los programas en su mayoría se transmitían en vivo, ahora los *sitcoms*, los *westerns*, los programas de aventura tenían mucha mejor proyección en la barra programática, pero además comenzaron a ser grabados gracias a que la industria se mudó a Los Ángeles, justo donde Hollywood ya estaba consolidándose.

Si antes Hollywood se mantuvo hostil con la llegada de la televisión, las cosas cambiaron cuando los grandes estudios comenzaron a apostar por nuevos contenidos en la pantalla chica. Fue el caso de Walt Disney y Warner Bros., quienes fueron los primeros en suministrar contenido a cadenas como la ABC.

En materia de contenido, una de las series más longevas de esa época llevaba el nombre de *Gunsmoke* de la CBS que se transmitió de 1955 a 1975. Su longevidad fue fruto de su adaptación a las costumbres y valores de la época, pero sobre por tratar temáticas hasta entonces censuradas como la desobediencia civil y los derechos civiles.

Sin embargo, hubo otras series que no escaparon de la polémica como *Leave It to Beaver*, (1957-1963) una comedia que narraba las desaventuras de un niño en un pequeño suburbio. De acuerdo con los autores de *Television in the United States*, durante el tiempo que *el show* estuvo al aire se emparejó con sucesos

sumamente importantes en la sociedad como la carrera espacial, la amenaza de una guerra nuclear y el asesinato de John F. Kennedy. No obstante, *Leave It to Beaver* era una auténtica comedia familiar que trató de mantenerse ajena a lo que sucedía en el mundo real y se presentó como lo que era, un producto de entretenimiento y que aunque retrataba un mundo contemporáneo, cuidó en representarlo como si de una utopía se tratara.

Todo lo contrario ocurría con *The Twilight Zone* que entró al aire no sólo como una serie antológica de entretenimiento, sino que utilizó el género de la ciencia ficción para hablar de lo que hasta entonces estaba prohibido en los medios: la discriminación, el racismo, la desigualdad política e incluso abordó temas como la carrera espacial y las amenazas de una guerra nuclear.

La primera edad de oro de la televisión terminaría a partir de 1959. Según el texto *Television in the United States*, el primer escándalo que ocasionó su caída fue gracias a los programas de concursos -muy famosos a partir de 1955-, cuando se destapó que muchas de esas producciones se dedicaban a proporcionarles las respuestas correctas a los participantes antes de que el *show* fuera puesto al aire. Esto por supuesto, restó credibilidad al medio de comunicación que parecía que ya estaba adquiriendo una buena reputación.

Otro escándalo que restó puntos a la televisión y dio por terminada su primera edad de oro ocurrió cuando *Los Intocables* salió al aire, pero con una lista de quejas que argumentaban que la serie sólo hacía apología al delito y sobre todo porque en ese momento La Ley Seca de Chicago se hacía presente. Los problemas comenzaron a brotar, pues la televisión parecía no ser el medio de comunicación que había prometido revolucionar a la sociedad estadounidense. A la par, la clase política comenzaba a abusar del medio, la televisión educativa no era una prioridad y además existía muy poca representación de las minorías.

Los sesenta trajo consigo un nuevo género de televisión que, aunque ya había sido previamente probado, consolidó su éxito cuando se estrenó por la cadena CBS: la comedia de situación rural. Entre los populares títulos destacaron *The Andy Griffith Show* (1960-1968) que al igual que la serie *Leave It to Beaver* fungió como un *show* dedicado a distraer de la rutina y los problemas sociales a la población. Asimismo, las series de antología que prosperaron durante esta

primera edad de oro desaparecieron como el caso de *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965), *Kraft Suspense Theatre* (1963-1965) y *The Twilight Zone* (1959-1964).

Con la desaparición de los programas de variedad en vivo y las antologías ya mencionadas, la televisión estaba preparándose para darle la bienvenida a una nueva etapa con nuevos géneros que seguirían inyectándole a la televisión su carácter “escapista” tal y como lo señalan los autores de *Television in the United States*.

1.3 Televisión y ciencia ficción

Durante los primeros años, la televisión se nutrió de varios géneros televisivos que iban desde los *westerns*, las comedias, los dramas, los *thrillers* policíacos, los eventos deportivos y por supuesto la ciencia ficción.

Aunque la relación establecida entre la televisión y la ciencia ficción ocurrió a mediados del siglo XX, el género ya había recorrido un largo camino en los lares de la literatura. Autores como Julio Verne, H. G. Wells, Richard Matheson, George Orwell, Philip K. Dick, e Isaac Asimov fueron las figuras que comenzaron a darle vida a mundos que especulaban sobre el futuro y los avances científicos y tecnológicos de la Tierra y su relación con otros planetas.

Jean Gattégno, en *La ciencia ficción*, señala que una de las principales características del género consistía en predecir y advertir. Un razonamiento que muchos autores literarios adoptaron al manifestar en sus escritos la evolución de la sociedad, el progreso de los conocimientos y la evolución del ser humano.⁸

Miquel Barceló, en *Ciencia y ciencia ficción*, apunta que:

“La ciencia ficción es una narrativa que nos presenta especulaciones arriesgadas y, muy a menudo, francamente intencionadas que nos hacen meditar sobre nuestro mundo y nuestra organización social o

⁸ Jean Gattégno, *La ciencia ficción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 44-45.

sobre los efectos y las consecuencias de la ciencia y la tecnología en las sociedades que las utilizan".⁹

Antes y después de *The Twilight Zone*, la televisión comenzó a darle la bienvenida a varias series del género. A partir de la década de los cincuenta llegaron títulos como *Tom Corbett*, *Space Cadet*, *Space Patrol*, *Commando Cody: Sky Marshal of the Universe*, *Patrulleros del espacio*, *Buck Rogers*, *Rod Brown of the Rocket Rangers*, *Men Into Space*, *Flash Gordon*, aunque dirigidas a un público juvenil.

A mediados de la década de los cincuenta, el tratamiento de la ciencia ficción sufrió un ligero cambio al depositar su atención en series de antología de corte adulto. Entonces comenzaron a surgir títulos como *Out There*, *Tales of Tomorrow*, la serie británica *The Quatermass Experiment* e incluso *Alfred Hitchcock presenta*. Éstas últimas muy al tono y estilo de la serie creada por Rod Serling; pero particularmente, *The Twilight Zone* apostó por incluir en sus historias invasiones extraterrestres, invenciones futurísticas y hasta robots.

En la tesis de licenciatura *El cine de ciencia ficción de Estados Unidos: Características de las temáticas en la producción en el periodo de 1950-2010*, Diego Francisco Domínguez Mandujano cita a Javier Memba, quien plantea que los acontecimientos políticos, sociales y económicos de la época fueron la base para considerar a la década de los cincuenta y sesenta como la edad de oro de la ciencia ficción, tal y como lo obvia en su texto *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*.¹⁰ Entre los dichos acontecimientos históricos se encuentran la Guerra Fría, el miedo al comunismo, el inicio por la conquista del espacio con el lanzamiento del satélite Sputnik, los primeros avistamientos de ovnis y el uso de tecnología nuclear para perpetuar ataques como el de Hiroshima y Nagasaki.

⁹ Miquel, Barceló García, "Ciencia y ciencia ficción", [en línea], España, Facultad de Informática de Barcelona Universidad Politécnica de Cataluña, Revista Digital Universitaria UNAM, Vol. 6 no. 7, 2 de julio de 2005, URL: http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf, p.3.

¹⁰ Javier Memba, *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*, citado por Diego Francisco Domínguez Mandujano, *El cine de ciencia ficción de Estados Unidos: Características de las temáticas en la producción en el periodo de 1950-2010*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Javier Memba expone la visión que Rod Serling, creador de *The Twilight Zone*, tenía sobre el mundo que le rodeaba para trasladar todos esos temas “polémicos” a los terrenos de la ciencia ficción. Memba define a la época en cuatro ejes temáticos: los escenarios distópicos, las invasiones alienígenas, los viajes interplanetarios y las mutaciones.

<p>Escenarios distópicos</p>	<p>Se retoman ideas del relato futurista. Los desastres atómicos han alterado la vida en la Tierra. El ser humano debe adaptarse al apocalipsis para sobrevivir. Ejemplos: <i>Time Enough At Last</i> (1959), <i>Third from the Sun</i> (1960), <i>Two</i> (1961), <i>The Shelter</i> (1961), <i>One More Pallbearer</i> (1962) y <i>The Old Man in the Cave</i> (1963).</p>
<p>Invasiones alienígenas</p>	<p>Seres de otros planetas viajan a la Tierra para conquistarla o para establecer relaciones sociales. Ejemplos: <i>The Invaders</i> (1961), <i>Will the Real Martian Please Stand Up?</i> (1961), <i>To Serve Man</i> (1962) y <i>The Gift</i> (1962).</p>
<p>Viajes interplanetarios</p>	<p>Consisten en las travesías humanas para conocer más allá de la Tierra. Ejemplos: <i>Elegy</i> (1960), <i>People Are Alike All Over</i> (1960), <i>The Little People</i> (1962) y <i>Death Ship</i> (1963).</p>
<p>Mutaciones</p>	<p>Criaturas convertidas en monstruos por exponerse a radiación nuclear. <i>The Twilight Zone</i> no exploró mucho la temática en sus episodios.</p>
<p>Diferentes tipos de viajes</p>	<p>Se refiere a las travesías hechas por el ser humano a lugares exóticos y desconocidos. <i>The Twilight Zone</i> no exploró este tipo de viajes en sus</p>

	<p>narrativas, pero sí explotó los viajes en el tiempo. Ejemplos: <i>Execution</i> (196), <i>The Last Flight</i> (1960), <i>A Hundred Yards Over the Rim</i> (1961) y <i>No Time Like the Past</i> (1963).</p>
--	---

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Memba, Javier, *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*, España, T&B, 2005, citado por Diego Francisco Domínguez Mandujano, *El cine de ciencia ficción de Estados Unidos: Características de las temáticas en la producción en el periodo de 1950-2010*, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 61-62.

La década de los sesenta vio nacer a *Star Trek: La serie original*, *Mi marciano favorito*, *Doctor Who*, *The Outer Limits*, *Perdidos en el espacio*, *El túnel del tiempo*, *Tierra de gigantes*, entre otras. Éstas últimas tres creadas por Irwin Allen, uno de los productores de televisión más importantes de la década de los sesenta que alimentó al género. Mientras *The Twilight Zone* iba esfumándose del espectro televisivo a principios de los años sesenta, las series ya mencionadas estaban listas para darle la bienvenida a una nueva época provocando que el formato antológico / adulto dejara de ser preponderante y dar paso a series unitarias dirigidas a una audiencia familiar.

Evidentemente, la historia de la ciencia ficción en la televisión es vasta y aún perdura en el panorama actual de la industria del entretenimiento. No obstante, en este aparatado se ha intentado explorar a *grosso modo* las bases de un género que en sus primeras décadas en la pantalla chica vio nacer a *The Twilight Zone*.

1.4 El origen de las series de televisión

En *Historia de las series* de Toni de la Torre se señala que “El arte de narrar historias por entregas empezó a desarrollarse con la popularización de la literatura por entregas en la Inglaterra victoriana”.¹¹ Esta práctica se expandió, pero generó cierta inquietud sobre si presentar un sólo capítulo podría sostener toda la carga narrativa para satisfacer al lector. Por otro lado, también obligó a

¹¹ Toni de la Torre, *Historia de las series*, Barcelona, España, Roca Editorial, 2016, p. 1.

los mismos lectores a realizar evaluaciones sobre si valía la pena continuar leyendo las subsecuentes entregas de una historia. En realidad, dicha práctica se consolidó y se ha convertido en una de las actividades cotidianas -en el caso de los medios audiovisuales- para presentar producciones por entregas y que los espectadores viertan sus impresiones u opiniones sobre el desempeño de las mismas.

“A principios de del siglo XX el cine y la radio empezaron a experimentar con la narración serial utilizando muchos de los recursos que ya habían utilizado los escritores, particularmente el *cliffhanger*¹², [...] para generar *suspense* en la audiencia y crear fidelidad entre el público”.¹³ Una práctica que no ha desistido hasta nuestros días y que ha significado uno de los recurrentes recursos narrativos dentro de las series de televisión.

De acuerdo con la documentación hecha por de la Torre, el primer chispazo que dieron las series de televisión fue en 1928 con la ficción estadounidense *The Queen's Messenger*. Ésta se trató de una transmisión experimental y de una adaptación escrita por Hartley Manners sobre una espía y un oficial británico.¹⁴ En 1930 llegó el segundo intentó con una adaptación teatral italiana llamada *The Man with the Flower in His Mouth* a cargo de la BBC de Inglaterra. La producción destacó gracias a su temática vinculada con el cáncer y la muerte, así como por sus innovaciones técnicas que superaron a su antecesora al contar con una banda sonora y de valerse de una serie de imágenes que dotaban de realismo a la narrativa.

En Estados Unidos, Columbia Broadcasting System (CBS) comenzó a realizar transmisiones experimentales a partir de 1931. *The Television Ghost* fue la primera serie original de ficción escrita exclusivamente para el medio, y además fue el primer *show* en presentarse como una antología. Por su parte, la NBC presentó hasta 1936 la segunda ficción televisiva titulada *The Love Nest*, la cual se transmitía en vivo y narraba la historia de una pareja joven que hacía frente a

¹² El término *Cliffhanger* se entiende como el final de un episodio de un drama seriado que deja a la audiencia en suspenso.

¹³ *Ibíd*em, p. 10.

¹⁴ *Ibíd*em, p. 14.

las vicisitudes de la vida diaria. El *show* estuvo acompañado de números cómicos y musicales.

En 1936 Inglaterra oficializó sus transmisiones de la BBC dentro de las instalaciones del Alexandra Palace. Durante los años siguientes, y ya establecido como un medio público, comenzaron a predominar las adaptaciones de obras teatrales y clásicos literarios. De estas adaptaciones se desprendieron *Marigold* que se convirtió en la primera ficción televisiva, le siguió *Murder in the Cathedral*, que de acuerdo con Toni de la Torre, abrió paso para que se estableciera el programa televisivo *Theatre Parade*. Estados Unidos no quiso quedarse atrás y fue en 1937 cuando David Sarnoff viajó a Londres para ser testigo de que las emisiones regulares dentro de la BBC ya eran un hecho. Cabe destacar que durante esa época, el país norteamericano ya apostaba por una televisión comercial, por lo tanto, imitar el modelo inglés no era uno de sus principales cometidos.

La BBC tomó un descanso después de que estallara la Segunda Guerra Mundial y cedió su programación completa a asuntos relacionados con la guerra. Del otro lado del mundo, la *Federal Communications Commission* aprobó en Estados Unidos el inicio de la actividad de la televisión comercial a partir del 1 de julio de 1941. Toni de la Torre documentó que la cadena CBS preparaba su regreso triunfal, aunque aún con pruebas de programación experimental.¹⁵ No obstante, sus transmisiones también se vieron interrumpidas cuando la CBS decidió utilizar su servicio de comunicación para apoyar al ejército durante el ataque de Pearl Harbor. Fue al final de la guerra cuando la televisión alcanzó su punto más culminante al instaurarse como un medio de masas en Estados Unidos.

A la par, el teatro y la literatura comenzaron a ser la principal fuente de material para la televisión. La radio por su parte, sentaría las bases para estructurar la producción televisiva. “La influencia de la radio en la ficción televisiva estadounidense fue notable. De la radio se heredaron géneros como la *sitcom* y, sobre todo, algunas prácticas corporativas”.¹⁶

¹⁵ *Ibíd.*, p. 40.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 41.

Después de la guerra, el mapa de la televisión estadounidense quedó orquestado principalmente por tres cadenas: la NBC, la CBS y la ABC. Sin embargo, el modelo comercial comenzó a hacer de las suyas cuando los patrocinadores de determinadas marcas tomaron el control de los contenidos y censurar programas de ficción.

En 1945, *Televisión Theatre* fue el primer programa de antología de la NBC que logró tener un patrocinio. Para 1947 pasó a ser patrocinada por una marca alimenticia denominada *Kraft* que lo convirtió en *Kraft Television Theatre*. Ese mismo año, el programa debutó con la adaptación de la obra de teatro de Broadway *Double Door*.

En un periodo donde las antologías comenzaron a crecer en popularidad, Hollywood entró al quite después de considerar a este tipo de producciones como una competencia directa. Su estrategia fue comprar los derechos de varias obras de teatro, dejando a la televisión sin una diversidad de opciones para adaptar en la pantalla chica. Fue entonces que J. Walter Thompson optó por comprar guiones atractivos a un grupo de guionistas en un modo *freelance*.

La primera historia original de *Kraft Television Theatre* fue *Alternating Current*, un drama sobre un abogado que decide inmiscuirse en la política. Pese a que la televisión estadounidense seguía apostando por las adaptaciones, los guiones originales comenzaron a tener más presencia. Hasta ese momento, tanto la BBC como las cadenas televisivas de Estados Unidos aún no tenían definido el rumbo de la ficción televisiva, por lo tanto seguía dependiendo de otros medios como el teatro y la radio, pero además competían de manera directa con el séptimo arte.

En la década de los cuarenta y cincuenta las mejoras técnicas permitieron seguir explorando el terreno de las ficciones televisivas. Entonces, la BBC apostó por las *sitcom* transmitidas en directo con *Pinwright's Progress* que se colocó como la primera en su tipo en todo el mundo en el año de 1946, semejante riesgo significó que comenzaran a prescindir de las adaptaciones teatrales.

En 1946, *Telecrime* después *Telecrimes* volvió a hacer su aparición poniendo en boga las ficciones criminales. A este género se unieron *The Murder Rap* y le siguieron dos adaptaciones tituladas *The Two Mrs. Carrolls* sobre un hombre que asesina a sus esposas y *Mungo's House* sobre una familia que se niega a dejar

su residencia pese a las constantes amenazas que rodean a la propiedad. De acuerdo con Toni de la Torre este *show* fue el primero en mostrar una escena donde a una mujer le cortaban la garganta.¹⁷

En Estados Unidos las antologías comenzaron a cobrar más fuerza entre 1953 y 1960, por ende, la NBC apostó por realizar *Philco Television Playhouse* (1948), un espacio dedicado a adaptar clásicos teatrales. Por su parte, *Studio One* se convertiría en una de las series de antología más sólidas a nivel técnico, pero de la cadena CBS. *Studio One* presentó la adaptación de un relato titulado *The Storm* que narra la historia de una mujer que empieza a descubrir el lado oscuro de su marido en una noche de tormenta. Esta producción en particular tuvo un recibimiento mixto debido a su final abierto. La razón obedecía a que en aquella época la audiencia estaba muy acostumbrada a disfrutar finales cerrados.

La CBS revolucionó sus contenidos cuando Gilbert Seldes tomó el control y vio en la televisión una ventana para el contenido artístico dejando de lado el contenido banal. Con ello llegaron dramas como *Two Soldiers* y *Soldiers in Uniform*, pero el más importante fue *Women in Wartime*, el cual dramatizaba relatos protagonizados por mujeres en el contexto de la guerra.

Sin embargo, la televisión comercial volvió a hacer de las suyas para traer más patrocinios a la cadena. Con ello arribaron producciones como *Big Sister* -que ya tenía su versión radiofónica- y la *soup opera Aunt Jenny's Real Life Stories*. En 1947 estrenó la primera antología de la CBS patrocinada por The Ford Motor Company llamada *Ford Theatre* que se basaba en producciones teatrales como *Years Ago*. Más tarde, *Ford Theatre* sirvió como una plataforma para que la CBS estrenara *Westinghouse Studio One*.

“A medida que el número de antología aumentó (entre 1950 y 1951 se estrenaron 28 series nuevas en este formato) [...]”.¹⁸ Pese a estas cifras, los patrocinadores seguían siendo un obstáculo para el desarrollo creativo de la televisión.

“A principios de la década de 1950 la expansión de la televisión se producía a gran velocidad, siendo integrada en la vida de millones de

¹⁷ *Ibidem*, p. 52.

¹⁸ *Ibidem*, p. 57.

personas. En Estados Unidos empezaba a construirse la noción de una audiencia nacional, a diferencia del carácter local [...] que había marcado las transmisiones de la época experimental. Las cifras evidencian la rápida acogida que tuvo la televisión en este periodo en Estados Unidos: en 1948 había 350,000 televisores, en 1949 se alcanzó el millón, en 1950 eran 3-9 millones y para 1951 se había aumentado a 10.3 millones de televisores [...]”.¹⁹

En esa época, la televisión ya tenía como principal objetivo ser un medio de entretenimiento para toda la familia. De esta manera, las *sitcom* que proliferaron en la radio se extendieron a la televisión para abordar temas relacionados al ámbito familiar como lo fue la adaptación *The Goldbergs*. Otro importante título resultó ser *I Love Lucy* que se colocó como uno de los programas de ficción más exitosos de 1952, pero además fue la *sitcom* que rompió el modelo comercial al ser producida de manera independiente.

La ficción en televisión comenzó con un despegue muy exitoso gracias a un prestigioso grupo de guionistas donde figuraba Rod Serling y fue así que las antologías de ficción comenzaron a elevar su estatus.²⁰ Pese a la censura que aún imponían los patrocinadores del medio televisivo, las antologías disfrutaron en los años cincuenta de una mayor libertad para narrar historias de ficción poco habituales en Estados Unidos. *Kraft Televisión Theatre* presentó *The Chess Game* y *One Left Over*, la primera tocaba el tema del alcoholismo, mientras que la segunda abordaba la muerte y el duelo. Dos historias que destacaron, sobre todo porque en ese entonces, las series de comedia reinaban en el espectro televisivo.

Las antologías o formatos con episodios autoconclusivos comenzaron a ganar terreno en Estados Unidos a partir de 1953-1954 gracias a algunos dramas médicos y legales como *Medic*, la cual contaba con un narrador que se posaba frente a la cámara y rompiendo la cuarta pared presentando un nuevo caso clínico.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

²⁰ *Ibidem*, p. 71.

Una de las primeras antologías que rompió con los estereotipos del héroe guapo y la chica hermosa llegó en mayo de 1953 bajo el título de *Marty* escrito por Paddy Chayefsky. *Marty* resultó todo un fenómeno televisivo porque se convirtió en el primer proyecto en llegar a la pantalla grande gracias a una adaptación hollywoodense que le valió un Óscar como Mejor película y la Palma de Oro en Cannes. Y fue gracias a este dichoso título que las antologías brillaron en todo su esplendor remarcando lo que fue la edad de oro de la televisión estadounidense.

Según Toni de la Torre, para entender este periodo destacan dos proyectos: *Twelve Angry Men* (1954) y *Patterns* (1955) de Rod Serling, ganadora de seis premios Emmy, y ambas con sus respectivas adaptaciones cinematográficas. “El reconocimiento de *Marty* marca el inicio de la llamada edad de oro de la televisión, que se alargaría hasta finales de la década, coincidiendo con el auge y posterior desvanecimiento de las antologías”.²¹

Tras la desaparición de programas antológicos como *Kraft Television Theatre* y *Westinghouse Studio One* en 1958, aterrizó con mayor presupuesto *Playhouse 90* de la cadena CBS y que además contó con la pluma de importantes escritores como Reginald Rose, Tad Mosel, J.P. Miller, Horton Foote, Don Mankiewicz y por supuesto Rod Serling. *Playhouse 90* fue planeado como un nuevo *show* antológico cuya calidad de producción debía resultar equiparable con las producciones de cine hollywoodenses. El asunto prosperó a tal grado que no sólo permitió mayores patrocinios y que la remuneración económica al talento se acrecentara, sino que se estableció una programación de mayor calidad en los terrenos de la ficción televisiva.

Así llegó a sus pantallas *Requiem for a Heavyweight* bajo las órdenes de Rod Serling cuya temática sobre la identidad y las dificultades para adaptarse a los cambios le valió varios Emmy, una versión cinematográfica y un *remake* realizado por la BBC de Reino Unido, todas bajo la pluma de Serling.

Playhouse 90 vio su final en 1959 después de que los ejecutivos de la CBS censuraran la palabra “gas” en *Judgement at Nuremberg*, un drama sobre cuatro

²¹ *Ibíd.*, p. 75.

jueces alemanes acusados de obstaculizar los juicios de varios miembros del régimen nacionalista de Adolfo Hitler.

Cabe añadir que antes de *The Twilight Zone*, Alfred Hitchcock, el maestro del suspenso, fue el primer director cinematográfico en acercarse a la pantalla chica con *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965) para la CBS y la NBC, y traer consigo historias poco convencionales que aterrizaban en los terrenos del misterio y el suspenso. De hecho, el *show* colocaría a la figura del presentador como una de las marcas más distintivas de las antologías y que Rod Serling abrazaría como un elemento fundamental para *The Twilight Zone*.

Aunque la historia de las series de televisión abarca un gran espacio hasta nuestros días, este ha sido un pequeño recorrido que vislumbra el nacimiento de las series en una época en la que el ascenso de las antologías a mitades del siglo XX introdujo a *The Twilight Zone* como una de las series que en definitiva revolucionó este formato y llevó a la ciencia ficción a un nuevo nivel.

1.5 Próxima parada: *The Twilight Zone*

“There is a fifth dimension beyond that which is known to man. It is a dimension as vast as space and as timeless as infinity...

Así fue como Rod Serling introducía el 2 de octubre de 1959 una de las series estadounidenses más icónicas en la historia de la televisión que prevalecería hasta 1964 con 5 temporadas y 156 episodios a través de la señal de Columbia Broadcasting System (CBS). Concebida como una serie antológica, cada semana *The Twilight Zone* sorprendía con una nueva historia que alteraba la cotidianidad de sus protagonistas al enfrentarlos dentro de los límites de lo extraño y lo desconocido, y que del otro lado de la pantalla cautivaba a la audiencia.

Esta innovadora antología seriada llamó la atención por combinar en sus historias varios géneros como el drama, la fantasía, la ciencia ficción, el suspenso / *thriller*, el horror y el terror. Pero no sólo eso, sino además por presentar temáticas poco abordadas en televisión como los viajes en el tiempo,

los viajes al espacio, las invasiones alienígenas, la nostalgia, la muerte y ciertos pasajes históricos que marcaron el rumbo de la humanidad. Del mismo modo, era común que cada capítulo terminara con una moraleja, pero algo que llamó la atención e hizo al *show* mucho más atractivo fueron sus finales con vueltas de tuerca (*plot twist*), finales abiertos o que simplemente no se resolvían de forma clara o con un final feliz y dejaban con más preguntas que respuestas al espectador.

El camino hacia *The Twilight Zone* no fue fácil ya que en un primer intento Rod Serling vendió uno de sus guiones a la cadena CBS, pero decidieron “enlatarlo”, mientras se dedicaba a producir programas y series de corte cómico y dramático que poco vendían y llamaban la atención. Su suerte cambió y en un intento desesperado por retener a la audiencia, el productor de televisión Bert Granet volvió a llamar a Serling y así pusieron en marcha *The Time Element*, el episodio piloto que de manera no oficial daría el primer paso para la creación de *The Twilight Zone*.

La serie antológica *Westinghouse Desilu Playhouse* fue la responsable de darle la bienvenida a *The Time Element* el 24 de noviembre de 1958. El argumento presentaba a Peter Jenson (William Bendix), un *bartender* de Nueva York, quien le cuenta a su psiquiatra que cada noche soñaba que volvía a la época del ataque japonés a Pearl Harbor en 1941. El final de este episodio marcaría ya una de las constantes narrativas de Rod Serling: los *plot twist*.

Marc Scott Zicree, en el libro *The Twilight Zone Companion*, afirma que “Comparado con los episodios de *The Twilight Zone* que estaban por venir, *The Time Element* no se coloca como una gran obra maestra de la televisión. La dirección es competente pero no brillante. Las actuaciones, aunque sinceras, no son convincentes”.²² Y aunque la CBS y el mismo Serling apostaban por entregarle al público una premisa extravagante que culminó en comentarios sumamente positivos por parte de la audiencia, Marc Scott continúa “La importancia de *The Time Element* no está en lo que fue, sino más bien en lo que hizo”.²³

²² Marc Scott Zicree, *The Twilight Zone Companion*, Nueva York, Libros Bantam, 1982, p. 21.

²³ Ídem, p. 21.

Demostrado el éxito y la capacidad de Rod Serling para contar buenas historias, era el momento para solicitar un episodio piloto para *The Twilight Zone*. Si bien *The Time Element* se concibió como un piloto para la famosa serie, éste fue desvirtuado después de haber sido transmitido dentro de la serie antológica *Westinghouse Desilu Playhouse*. Por lo tanto, Serling optó por escribir uno nuevo titulado *The Happy Place* cuyo argumento depositaba la idea de una sociedad totalitaria del futuro donde la gente que cumplía 60 años era llevada de manera diaria a campos de concentración, eufemísticamente llamado *The Happy Place*, para ser exterminados.

El guion no fue aprobado porque a los productores les parecía depresivo y porque creían que no podía venderse como una serie. La última oportunidad llegó y Serling volvió a escribir un nuevo piloto, pero ahora bajo el nombre de *Where Is Everybody?* La trama era bastante sencilla, pues se trataba de un hombre perdido en un pueblo fantasma víctima de amnesia. En realidad, todos los eventos eran producto su imaginación gracias a un experimento de aislamiento. Fue así como la fusión de la televisión con la ciencia ficción comenzaba a dar frutos. Con tan sólo nueve días de filmación y tres días de edición *Where Is Everybody?* fue vendido en marzo de 1959 y a partir de ahí la cadena CBS junto con Rod Serling firmaron un contrato que los llevaría hacia un viaje por la dimensión desconocida, lugar donde reina la imaginación.

Pero, ¿de dónde surge la idea de llamarse *The Twilight Zone*? El autor de *The Twilight Zone Companion* afirma que Rod Serling creyó que el título había sido una invención suya. Sin embargo, después supo que aquellas tres palabras eran comúnmente usadas en el *argot* de la Fuerza Aérea de EE. UU. para referirse al momento en el que un avión está a punto de descender y no puede ver el horizonte, en este momento se dice que ha entrado a la zona crepuscular o a *The Twilight Zone*.²⁴

La **primera temporada** estrenó el 2 de octubre de 1959 con un total de 36 episodios y *Where Is Everybody?* se colocó como el primero de la serie. El impacto de este primer capítulo se catapultó gracias a su excelente narrativa y

²⁴ *Ibíd.*, p. 25.

manejo del lenguaje audiovisual. La historia presenta a un hombre con amnesia perdido en un pueblo fantasma.

En términos audiovisuales, el uso constante de la cámara subjetiva logró que de inmediato la audiencia empatizará con el protagonista creando un vínculo entre personaje-espectador debido a la incipiente necesidad por saber quién era en realidad y por qué deambulaba en un pueblo desierto. Adicionalmente, conforme la historia transcurre, la cámara se vuelve un personaje más, revelándose como un observador que en silencio persigue a aquel hombre a cada paso que da. La tensión es palpable en la pantalla y sólo al final se descubre que en realidad el personaje principal fue sometido a un experimento para poner a prueba sus más grandes temores.

La concepción y desarrollo de *Where Is Everybody?* marcaría el singular estilo y sobre todo las constantes narrativas de *The Twilight Zone* durante los siguientes capítulos y por supuesto durante las siguientes temporadas. Adicionalmente, la voz en *off* de Rod Serling sería el elemento clave para introducir las peculiares historias. Del mismo modo, otro de los sellos distintivos de la primera temporada y de toda la serie antológica, sería el tétrico *intro* a cargo de Rod Serling y acompañado de una pieza musical compuesta por Marius Constant y más adelante por Bernard Herrmann.

Como dato curioso, Rod Serling no era el narrador original de la serie. Previamente se había considerado a **Orson Wells**, pero fue **Westbrook Van Voorhis**, famoso narrador de cine y televisión en Estados Unidos, quien grabó el *intro* de *Where Is Everybody?*. Sin embargo, Van Voorhis ya no estuvo disponible para emplear su voz en los episodios subsecuentes, por lo tanto, Serling decidió remover en su totalidad la voz de Van Voorhis y grabar de nuevo para otorgarle constancia a la narración de la serie.

La primera introducción se caracterizaría por abrir con las siguientes palabras:

“There is a fifth dimension beyond that which is known to man. It is a dimension as vast as space and as timeless as infinity. It is the middle ground between light and shadow, between science and superstition, and it lies between the pit of man’s fears and the summit of his

knowledge. This is the dimension of imagination. It is an area which we call *The Twilight Zone*". (*The Twilight Zone*, intro temporada 1 por Rod Serling, 1959-1960).

"Hay una quinta dimensión, más allá de lo conocido por el hombre. Una dimensión vasta como el espacio y atemporal como el infinito. Está en medio de la luz y la sombra entre la ciencia y la superstición. Entre la profundidad de los miedos del hombre y la cúspide del conocimiento del hombre. Es la dimensión de la imaginación. Un área que llamamos *La dimensión desconocida*". (*The Twilight Zone*, intro temporada 1 por Rod Serling, 1959-1960).

Repentinos cambios ocurrieron con el emblemático *intro* narrado por Serling a partir de los últimos episodios de la temporada. Desde *Mr. Bevis* hasta *A World of His Own* el tema musical y las palabras pronunciadas por Serling tomaban otra forma:

"You're traveling through another dimension, a dimension not only of sight and sound, but of mind. A journey into a wondrous land of imagination. Next stop, *The Twilight Zone!*". (*The Twilight Zone*, intro temporada 1 por Rod Serling, 1959).

"Usted está viajando a otra dimensión distinta a la de las imágenes y el sonido. La de la mente. Viaja a una maravillosa tierra cuyo límite es la imaginación. Su próxima parada, ¡*La dimensión desconocida!*". (*The Twilight Zone*, intro temporada 1 por Rod Serling, 1959-1960).

A todo esto, la primera entrega estaría repleta de grandes e innovadoras historias. Desde un hombre que regresa a su ciudad natal y se observa a sí mismo como un niño. O aquel que vende su alma al diablo a cambio de inmortalidad. Pasando por la historia de tres astronautas, quienes después de una misión espacial comienzan a desaparecer uno por uno sin razón aparente. Y la chica que después de visitar una tienda departamental descubre que en realidad es un maniquí.

N° y fecha de emisión	Título	Sinopsis
#1 – 2 de octubre de 1959	<i>Where Is Everybody?</i>	Mike Ferris se encuentra solo en la pequeña ciudad de Oakwood y sin recordar su nombre, dónde está o quién es. Mike se pasea por la ciudad tratando de encontrar un alma viviente. La tensión aumenta y Mike tiene una crisis.
#2 – 9 de octubre de 1959	<i>One for the Angels</i>	Un vendedor es visitado por la muerte y se ve obligado a poner en orden sus prioridades.
#3 – 16 de octubre de 1959	<i>Mr. Denton on Doomsday</i>	El borracho del pueblo en el viejo oeste se enfrenta a su pasado cuando el destino aparece y le echa una mano.
#4 – 23 de octubre de 1959	<i>The Sixteen-Millimeter Shrine</i>	Barbara Jean Trenton es una antigua estrella de cine que vive en el pasado y vuelve a ver sus películas antiguas en lugar de seguir adelante con su vida, por lo que sus asociados intentan sacarla de su aislamiento autoimpuesto.
#5 – 30 de octubre de 1959	<i>Walking Distance</i>	Un hombre viaja en el tiempo a su infancia, llegando a pocos kilómetros de su ciudad natal.
#6 – 6 de noviembre de 1959	<i>Escape Clause</i>	Un hombre hipocondríaco vende su alma al diablo, intercambiándola por varios miles de años de inmortalidad.
#7 – 13 de noviembre de 1959	<i>The Lonely</i>	Un convicto, que vive solo en un asteroide, recibe de la policía una mujer-robot.
#8 – 20 de noviembre de 1959	<i>Time Enough at Last</i>	Un amante de la lectura oprimido se encuentra felizmente solo con sus libros después de una guerra nuclear.
#9 – 27 de noviembre de 1959	<i>Perchance to Dream</i>	Un hombre fatigado lucha para mantenerse despierto mientras le explica a un psiquiatra que si se duerme provocará una pesadilla, lo que causará que su corazón falle.
#10 – 4 de diciembre de 1959	<i>Judgment Night</i>	Es 1942, y un hombre se encuentra en un barco en el Atlántico, sin saber quién es ni cómo llegó allí. Él sabe que el barco pronto será atacado por un submarino alemán.
#11 – 11 de diciembre de 1959	<i>And When the Sky Was Opened</i>	Tres astronautas regresan a la Tierra después de haber hecho aparentemente un encuentro que los condena a ellos a ser borrados de la existencia misma.
#12 – 25 de diciembre de 1959	<i>What You Need</i>	Un ladrón planea explotar a un viejo vendedor ambulante que tiene la extraña habilidad de vender a las personas exactamente lo que necesitarán en breve.
#13 – 1 de enero de 1960	<i>The Four of Us Are Dying</i>	Un hombre que puede cambiar su rostro para parecerse a otras personas usa su habilidad para mejorar su vida, sin importar el efecto en los demás.

#14 – 8 de enero de 1960	<i>Third from the Sun</i>	Dos familias de empleados del gobierno planean robar una nave espacial y viajar a otro planeta justo antes de una guerra nuclear, pero tendrán que lidiar con un enemigo que quiere detenerlos.
#15 – 15 de enero de 1960	<i>I Shot an Arrow into the Air</i>	Tres tripulantes supervivientes cuya nave espacial se estrella en un mundo desconocido deben sobrevivir con agua y suministros limitados.
#16 – 22 de enero de 1960	<i>The Hitch-Hiker</i>	Una joven que conduce por la carretera se vuelve frenética cuando sigue encontrándose con el mismo hombre al costado de la carretera. No importa lo rápido que maneje, el hombre siempre está adelante, acunándola para que la lleve.
#17 – 29 de enero de 1960	<i>The Fever</i>	Un hombre atrapa la fiebre del juego en una máquina tragamonedas que cree que lo llama por su nombre.
#18 – 5 de febrero de 1960	<i>The Last Flight</i>	Un piloto de combate británico de la Primera Guerra Mundial aterriza en una base de la fuerza aérea estadounidense en Francia, 42 años en el futuro.
#19 – 12 de febrero de 1960	<i>The Purple Testament</i>	Un teniente del ejército de los EE. UU. quien sirve en Filipinas durante la Segunda Guerra Mundial desarrolla una capacidad desgarradora para ver en los rostros de los hombres de su pelotón, que serán los próximos en morir.
#20 – 19 de febrero de 1960	<i>Elegy</i>	Tres astronautas aterrizan en un asteroide, donde descubren un mundo de personas que parecen estar congeladas en el tiempo. Confundidos, teorizan sobre por qué todos están inmóviles, hasta que un hombre cobra vida y explica.
#21 – 26 de febrero de 1960	<i>Mirror Image</i>	Mientras espera en una estación de autobuses, Millicent Barnes tiene la extraña sensación de que su doppelgänger está tratando de apoderarse de su vida.
#22 – 4 de marzo de 1960	<i>The Monsters Are Due on Maple Street</i>	En una tranquila calle suburbana, extraños sucesos y personas misteriosas avivan la paranoia de los residentes a una intensidad desastrosa.
#23 – 11 de marzo de 1960	<i>A World of Difference</i>	Un hombre de negocios sentado en su oficina inexplicablemente descubre que está en un set de producción y en un mundo donde es una estrella de cine. Sin interés en la fama recién descubierta, lucha por regresar a su hogar y a su familia.
#24 – 18 de marzo de 1960	<i>Long Live Walter Jameson</i>	Un padre prohíbe que un profesor de historia se case con su hija cuando descubre que el profesor cautivador es en realidad un inmortal que ha vivido durante miles de años.
#25 – 25 de marzo de 1960	<i>People Are Alike All Over</i>	Temiendo lo peor, el único sobreviviente de un aterrizaje forzoso en Marte encuentra a los habitantes nativos, para

		su alivio, muy hospitalarios, pero las cosas no serán lo que parecen.
#26 – 1 de abril de 1960	<i>Execution</i>	Cuando un científico del siglo XX prueba su máquina del tiempo, accidentalmente recupera a un asesino de 1880, salvándolo del nudo del ahorcado. Desconociendo la historia del hombre, el científico intenta aclimatarlo a su nuevo entorno.
#27 – 8 de abril de 1960	<i>The Big Tall Wish</i>	Un boxeador envejecido se encuentra a sí mismo el ganador de un partido que pensó que había perdido, el resultado de un deseo frenético de un niño de seis años. Pero, ¿puede un hombre amargado del mundo seguir creyendo en los milagros, o le dará la espalda?
#28 – 15 de abril de 1960	<i>A Nice Place to Visit</i>	Cuando el malo Henry Francis Valentine muere en un tiroteo con la policía, se despierta en el próximo mundo donde cada uno de sus deseos se concede para siempre, y para siempre.
#29 – 29 de abril de 1960	<i>Nightmare as a Child</i>	Una maestra de escuela sigue viendo a una niña extraña en su edificio.
#30 – 6 de mayo de 1960	<i>A Stop at Willoughby</i>	Cansado de su miserable trabajo y de su esposa, un hombre de negocios comienza a soñar en el tren cada noche, sobre un pueblo viejo e idílico llamado Willoughby. Pronto tiene que saber si la ciudad es real y le gusta buscar refugio allí.
#31 – 13 de mayo de 1960	<i>The Chaser</i>	Un joven obsesionado con una mujer, obtiene más de lo que esperaba cuando compra una poción de amor para ganarse su afecto.
#32 – 20 de mayo de 1960	<i>A Passage for Trumpet</i>	Un trompetista suicida y abatido se encuentra en un mundo extraño en el que parece ser el único ser conmovedor, a excepción de otro músico útil.
#33 – 3 de junio de 1960	<i>Mr. Bevis</i>	Después de perder su trabajo, su automóvil y su apartamento el mismo día, un excéntrico perdedor obtiene una nueva vida gracias a su ángel de la guarda, pero hay un precio por mantenerlo.
#34 – 10 de junio de 1960	<i>The After Hours</i>	Marsha White está buscando un dedal de oro en una tienda. Al no encontrarlo, la envían al piso noveno. Allí se encuentra un lugar que parece abandonado. Después de ser atendida, se da cuenta de que el dedal que compró está rayado y acude al departamento de quejas pero allí está la información de que el edificio no tiene un noveno piso. Su sorpresa será mayor cuando descubra quien lo atiende.
#35 – 17 de junio de 1960	<i>The Mighty Casey</i>	La mala racha de un equipo de béisbol es eliminada por un jugador joven misterioso aparentemente imbatible.

#36 – 1 de julio de 1960	<i>A World of His Own</i>	Un escritor demuestra que puede controlar la realidad simplemente dictando cambios a través de su grabadora.
--------------------------	---------------------------	--

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone*: primera temporada, *Internet Movie Database (IMDb)*, URL: https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=1&ref =tt_eps_sn_1.

El último episodio de la primera temporada trajo un cambio visible para los siguientes años, pues por primera vez Rod Serling aparecía frente a las cámaras interactuando directamente con los personajes de *A World of His Own*.

La **segunda temporada** presentó ciertos cambios sujetos a una nueva melodía que sería el estandarte musical de la serie durante las demás temporadas, así como una pequeña transformación en la introducción del *show*. Después de los tres primeros episodios ya era posible apreciar una nueva reinención de la introducción que dictaba lo siguiente:

“You’re traveling through another dimension, a dimension not only of sight and sound, but of mind. A journey into a wondrous land whose boundaries are that of imagination. That’s the signpost up ahead — your next stop, *The Twilight Zone!*”. (*The Twilight Zone*, intro temporada 2 por Rod Serling, 1960-1961).

“Usted está viajando a otra dimensión distinta a la de las imágenes y el sonido. La de la mente. Viaja a una maravillosa tierra cuyo límite es la imaginación. Su próxima parada, *La dimensión desconocida*”. (*The Twilight Zone*, intro temporada 2 por Rod Serling, 1960-1961).

En materia de episodios, éstos continuaron ofreciendo historias de calidad. Algunas de ellas advirtiendo sobre los peligros de la tecnología y las consecuencias de utilizar robots como servidumbre. Otra donde una anciana solitaria es atacada por pequeños seres de otro planeta. O aquellas más humanas donde una mujer, quien agotada por el exceso de trabajo va a parar al hospital; en el lugar comienza a ser presa de recurrentes pesadillas que la llevan directamente a la habitación 22, lugar destinado al depósito de cadáveres del dichoso nosocomio.

N° y fecha de emisión	Título	Sinopsis
#1 – 30 de septiembre de 1960	<i>King Nine Will Not Return</i>	Un piloto de un bombardero de la Segunda Guerra Mundial derribado se encuentra en el desierto africano y trata desesperadamente de averiguar qué pasó con el resto de su tripulación.
#2 – 7 de octubre de 1960	<i>The Man in the Bottle</i>	Una pareja desafortunada tropieza con la fortuna cuando un genio se materializa de una botella en su tienda de antigüedades. El genio les concede cuatro deseos, pero les advierte, proféticamente, que tengan cuidado con lo que desean.
#3 – 14 de octubre de 1960	<i>Nervous Man in a Four Dollar Room</i>	El criminal Jackie Rhoades debe enfrentar tanto su pasado como su conciencia mientras espera su próximo crimen.
#4 – 28 de octubre de 1960	<i>A Thing About Machines</i>	Bartlett Finchley comienza a desarrollar paranoia sobre las máquinas a su alrededor y las consecuencias serán fatales.
#5 – 4 de noviembre de 1960	<i>The Howling Man</i>	Un hombre se pierde en una noche de tormenta y termina en un monasterio, donde descubre que los monjes tienen encerrado a un prisionero, que grita clamando su liberación, pero que al parecer es el Diablo.
#6 – 11 de noviembre de 1960	<i>Eye of the Beholder</i>	Una joven acostada en una cama de hospital, con la cabeza envuelta en vendas, espera el resultado de un procedimiento quirúrgico realizado por el Estado en un último intento por hacer que se vea "normal".
#7 – 18 de noviembre de 1960	<i>Nick of Time</i>	Un par de recién casados que se detienen en una pequeña ciudad quedan atrapados por su propia superstición cuando juegan a una máquina de adivinación en un restaurante local.
#8 – 2 de diciembre de 1960	<i>The Lateness of the Hour</i>	La hija de un inventor se opone a su hogar "perfecto" donde son atendidos por criados mecánicos.
#9 – 9 de diciembre de 1960	<i>The Trouble with Templeton</i>	Un actor nostálgico vuelve a visitar a su difunta esposa y amigos en su antiguo refugio, solo para descubrir que ahora está fuera de lugar allí.
#10 – 16 de diciembre de 1960	<i>A Most Unusual Camera</i>	Cuando tres delincuentes poco inteligentes consiguen una cámara que toma imágenes del futuro, se dispusieron a hacer una rápida fortuna con su nuevo juguete.
#11 – 23 de diciembre de 1960	<i>The Night of the Meek</i>	Un borracho encuentra una bolsa misteriosa que da regalos. Con esta bolsa se propone cumplir su

		único deseo: ver a los menos afortunados heredar las recompensas de la Navidad.
#12 – 6 de enero de 1961	<i>Dust</i>	Un sheriff comprensivo y un estafador insensible se encuentran entre los muchos que se reúnen en una ciudad desierta en un día caluroso para ver a un hombre condenado a ser ahorcado por matar a un niño mientras estaba borracho.
#13 – 13 de enero de 1961	<i>Back There</i>	En un club prominente en Washington, D.C., un miembro de la alta sociedad discute sobre si sería posible cambiar la historia viajando en el tiempo. Cuando abandona el club, se encuentra en 1865, la noche en que asesinan al presidente Lincoln.
#14 – 20 de enero de 1961	<i>The Whole Truth</i>	Un vendedor de autos usados compra un auto que lo condena a decir sólo la verdad
#15 – 27 de enero de 1961	<i>The Invaders</i>	Cuando una mujer investiga un ruido en el techo de su casa rural, descubre un ovni y pequeños extraterrestres que emergen de él. O eso parece.
#16 – 3 de febrero de 1961	<i>A Penny for Your Thoughts</i>	Después de adquirir habilidades telepáticas cuando su moneda cae en el cajero del banco, Héctor B. Poole, comienza a leer la mente de las demás personas.
#17 – 10 de febrero de 1961	<i>Twenty Two</i>	Mientras se recuperaba del trabajo excesivo en el hospital, Liz Powell sigue soñando con ir a la morgue del hospital.
#18 – 24 de febrero de 1961	<i>The Odyssey of Flight 33</i>	Al pasar a través de la barrera del sonido, un avión comercial viaja inadvertidamente en el tiempo.
#19 – 3 de marzo de 1961	<i>Mr. Dingle, the Strong</i>	Un tímido vendedor de aspiradoras recibe la fuerza de 300 hombres por algunos alienígenas experimentados.
#20 – 10 de marzo de 1961	<i>Static</i>	Una vieja radio está llevando al soltero amargo Ed Lindsay a un momento más feliz antes de lo que él considera inútil en televisión cuando comienza a escuchar programas de radio de las décadas de 1930 y 1940.
#21 – 24 de marzo de 1961	<i>The Prime Mover</i>	Un jugador compulsivo convence a su amigo de usar su telequinesis para afectar los resultados de las mesas de juego en Las Vegas.
#22 – 31 de marzo de 1961	<i>Long Distance Call</i>	Un teléfono de juguete se convierte en el enlace entre un niño y su abuela muerta.
#23 – 7 de abril de 1961	<i>A Hundred Yards Over the Rim</i>	Un pionero a bordo de una carrosa en 1847 sale a buscar algo para su hijo enfermo y tropieza con el actual Nuevo México.

#24 – 21 de abril de 1961	<i>The Rip Van Winkle Caper</i>	Después de robar con éxito un envío de oro, un grupo de criminales y su cómplice científico se ponen en animación suspendida en una remota cueva del desierto. Cuando se despiertan décadas después, surgen complicaciones cuando se destruye su camión.
#25 – 28 de abril de 1961	<i>The Silence</i>	Molesto por la charla constante de un miembro del club, un hombre le apuesta que no puede permanecer en silencio durante un año, viviendo en un recinto de vidrio en el sótano del club.
#26 – 5 de mayo de 1961	<i>Shadow Play</i>	Adam Grant está atrapado en una pesadilla recurrente, en la que es condenado a muerte por asesinato. Trata de convencer a las personas que lo rodean que dejarán de existir si se lleva a cabo la ejecución.
#27 – 12 de mayo de 1961	<i>The Mind and the Matter</i>	Un hombre huraño y solitario está cada vez más harto de la gente que le rodea. Un día, un compañero de trabajo le regala un libro que explica cómo hacer realidad los deseos gracias al poder de la mente. Incrédulo, lo lee y, concentrándose, consigue hacer desaparecer a todo el mundo de la faz de la Tierra. Pronto se aburre de la soledad en la que se encuentra, por lo que decide volver a repoblar el mundo, esta vez con réplicas de sí mismo, pero el resultado no es el esperado.
#28 – 26 de mayo de 1961	<i>Will the Real Martian Please Stand Up?</i>	Después de una llamada telefónica frenética sobre una nave espacial estrellada, dos policías intentan determinar quién de los pasajeros de un autobús en un restaurante nevado en la carretera es de otro mundo.
#29 – 2 de junio de 1961	<i>The Obsolete Man</i>	En una futura sociedad totalitaria, un bibliotecario es declarado obsoleto y condenado a muerte.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone*: segunda temporada, *Internet Movie Database (IMDb)*, URL: https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=2&ref =tt_eps_sn_2.

La **tercera temporada**, aunque mantuvo el tema musical de su antecesora, optó por cambiar su *intro* en el ámbito visual al incluir una espiral infinita. Asimismo, la introducción vocal volvería a sufrir cambios y se adaptaría de la siguiente manera:

“You are traveling through another dimension, a dimension not only of sight and sound, but of mind. A journey into a wondrous land whose boundaries are that of imagination. Your next stop, *The Twilight Zone!*”. (*The Twilight Zone*, intro temporada 3 por Rod Serling, 1961-1962).

“Está usted viajando hacia otra dimensión. Una dimensión no sólo de luz y sonidos, sino de la mente. Un viaje hacia un mundo fantástico, cuyos límites son los de la imaginación. Su próxima parada, *La dimensión desconocida*”. (*The Twilight Zone* intro temporada 3 por Rod Serling, 1961-1962).

Aún con estas pequeñas alteraciones, las buenas historias seguían prevaleciendo, una mejores que otras, pero siempre sorprendiendo. En esa ocasión tocó el turno de dos mujeres luchando por sobrevivir al calor que azota a la Tierra después de que ésta se alejara de su órbita para acercarse de manera descontrolada al astro rey. O la historia de un hombre, quien junto con su perro Rip salen de caza únicamente para toparse con la muerte que trata de engañarlos para llevárselos al infierno. Y la historia de un niño maquiavélico que con sus poderes metales mantiene subyugado un pueblo entero.

N° y fecha de emisión	Título	Sinopsis
#1 – 15 de septiembre de 1961	<i>Two</i>	Dos sobrevivientes de una batalla apocalíptica, un hombre y una mujer de cada lado opuesto, se acercan sospechosamente.
#2 – 22 de septiembre de 1961	<i>The Arrival</i>	El investigador federal de aviación Grant Sheckly debe lidiar con un misterio cuando un avión aterriza en un aeropuerto sin pilotos, pasajeros o equipaje.
#3 – 29 de septiembre de 1961	<i>The Shelter</i>	Una cena suburbana se ve interrumpida por un boletín que advierte de un inminente ataque nuclear. Mientras los vecinos se apresuran a prepararse, se vuelven contra la única familia

		que instaló un refugio permanente.
#4 – 6 de octubre de 1961	<i>The Passersby</i>	Mientras se dirige a casa, un soldado confederado se encuentra con una mujer angustiada al final de la Guerra Civil.
#5 – 13 de octubre de 1961	<i>A Game of Pool</i>	Un frustrado campeón de billar ha vencido a todos. Todos excepto un hombre; la leyenda, Fats Brown. Brown está muerto, pero regresa de la muerte para enfrentarlo.
#6 – 20 de octubre de 1961	<i>The Mirror</i>	Un revolucionario centroamericano entra en posesión de un espejo que le muestra a sus potenciales asesinos.
#7 – 27 de octubre de 1961	<i>The Grave</i>	El legislador del Viejo Oeste, Conny Miller, visita la tumba de un hombre al que no pudo rastrear para demostrar que nunca le tuvo miedo, pero recibe más de lo que esperaba.
#8 – 3 de noviembre de 1961	<i>It's a Good Life</i>	En una granja familiar aislada, un niño con vastos poderes mentales, que carece de desarrollo emocional, mantiene a su aterrorizada familia esclavizada por todos sus deseos juveniles.
#9 – 10 de noviembre de 1961	<i>Deaths-Head Revisited</i>	Un ex capitán alemán de las SS regresa al campo de concentración de Dachau y comienza a recordar el poder que disfrutó allí, hasta que es sometido a juicio por aquellos que murieron en sus manos.
#10 – 17 de noviembre de 1961	<i>The Midnight Sun</i>	Cuando la Tierra cae fuera de órbita, dos mujeres intentan hacer frente al calor cada vez más opresivo en una ciudad casi abandonada.

#11 – 24 de noviembre de 1961	<i>Still Valley</i>	En junio de 1863, los soldados confederados se encuentran con un brujo que puede ayudar a traer la victoria a la causa del sur.
#12 – 1 de diciembre de 1961	<i>The Jungle</i>	Un empresario que ha regresado recientemente de África es acosado por las supersticiones y advertencias de un médico brujo.
#13 – 15 de diciembre de 1961	<i>Once Upon a Time</i>	El conserje Woodrow Mulligan recibe un viaje de 1890 a 1962 por cortesía del casco de su empleador.
#14 – 22 de diciembre de 1961	<i>Five Characters in Search of an Exit</i>	Un mayor del ejército despierta en una habitación pequeña sin tener idea de quién es o cómo llegó allí. Encuentra a otras cuatro personas en la misma habitación, y todos comienzan a preguntarse cómo llegaron allí y, lo que es más importante, cómo escapar.
#15 – 29 de diciembre de 1961	<i>A Quality of Mercy</i>	El nuevo teniente Katell intenta dejar su huella en el último día de la Segunda Guerra Mundial en el Pacífico y obtiene una perspectiva única de sus acciones.
#16 – 5 de enero de 1962	<i>Nothing in the Dark</i>	Una anciana ha luchado con la muerte miles de veces y siempre ha ganado. Pero ahora tiene miedo de dejar entrar a un policía herido en su puerta por temor a que sea el Sr. Muerte. ¿Es él?
#17 – 12 de enero de 1962	<i>One More Pallbearer</i>	El rico Paul Radin intenta que tres personas de su pasado se disculpen con él ofreciéndoles refugio en un escenario de guerra nuclear por etapas y falso.
#18 – 19 de enero de 1962	<i>Dead Man's Shoes</i>	Un hombre sin hogar toma los zapatos de un gánster muerto y entra en su vida.
#19 – 26 de enero de 1962	<i>The Hunt</i>	Al regresar de una cacería de mapaches, Hyder Simpson

		descubre que nadie puede verlo ni oírlo porque ha fallecido.
#20 – 2 de febrero de 1961	<i>Showdown with Rance McGrew</i>	La estrella de una serie de televisión occidental de repente se encuentra transportado en el tiempo al verdadero Salvaje Oeste, y cara a cara con el verdadero Jesse James.
#21 – 9 de febrero de 1962	<i>Kick the Can</i>	Un anciano que vive en una casa de reposo cree haber encontrado el secreto de la juventud en los juegos infantiles.
#22 – 16 de febrero de 1962	<i>A Piano in the House</i>	El crítico de teatro sádico y odiado Fitzgerald Fortune compra un piano que tiene el poder de revelar el verdadero rostro de todos los que lo escuchan.
#23 – 23 de febrero de 1962	<i>The Last Rites of Jeff Myrtlebank</i>	Un joven se despierta en su propio funeral y quiere saber qué diablos está pasando. La gente del pueblo está contenta de verlo de regreso, pero comienzan a preguntarse si es un hombre ... ¿o algo más?
#24 – 2 de marzo de 1962	<i>To Serve Man</i>	Una raza alienígena llega a la Tierra, prometiendo paz y compartiendo tecnología. Un lingüista y su equipo se proponen a traducir el idioma de los extraterrestres, utilizando un libro cuyo título deducen es "Servir al hombre".
#25 – 9 de marzo de 1962	<i>The Fugitive</i>	Jenny y los otros niños no se dan cuenta de que el viejo y amable y mágico bufón con el que juegan en el parque es realmente un fugitivo intergaláctico que se esconde hasta que dos hombres serios lo buscan y hacen preguntas que ponen a prueba su amistad.
#26 – 16 de marzo de 1962	<i>Little Girl Lost</i>	Despertado en medio de la noche por los gritos de su hija, un

		padre entra en la habitación de la niña y descubre que ella ha desaparecido, a pesar de que todavía puede escucharla pidiendo ayuda.
#27 – 23 de marzo de 1962	<i>Person or Persons Unknown</i>	David Gurney se despierta para otro día ordinario. Excepto hoy, que nadie sabe quién es.
#28 – 30 de marzo de 1962	<i>The Little People</i>	En un planeta desolado, dos astronautas descubren una sociedad entera poblada por seres increíblemente pequeños. Uno de ellos decide gobernar a la sociedad como Dios.
#29 – 6 de abril de 1962	<i>Four O'Clock</i>	Un hombre muy obsesionado quiere exponer el mal en el mundo, investiga a las personas que ve como asesinos, subversivos, pervertidos y comunistas, y luego intenta arruinar sus vidas.
#30 – 13 de abril de 1962	<i>Hocus-Pocus and Frisby</i>	Un comerciante rural dedicado a contar historias sobre él es secuestrado por extraterrestres que creen que es uno de los principales intelectos de la Tierra.
#31 – 20 de abril de 1962	<i>The Trade-Ins</i>	Una pareja de ancianos compra cuerpos de reemplazo más jóvenes y luego recurre a medidas desesperadas para cubrir el costo.
#32 – 27 de abril de 1962	<i>The Gift</i>	Un hombre de las estrellas viene con un regalo a un pequeño pueblo mexicano cuyos residentes no le dan la bienvenida a este extraño.
#33 – 4 de mayo de 1962	<i>The Dummy</i>	El ventrílocuo Jerry Etherson está convencido de que su muñeco, Willie, está vivo y malvado. Él encierra a Willie en un baúl y hace planes para un nuevo acto con un nuevo

		muñeco. Lástima que no podrá borrar esos planes con Willie primero.
#34 – 11 de mayo de 1962	<i>Young Man's Fancy</i>	El recién casado Alex Walker se encuentra siendo llevado de regreso a su infancia y de regreso con su madre viuda (muerta) en la casa donde creció.
#35 – 18 de mayo de 1962	<i>I Sing the Body Electric</i>	Un viudo reciente, que necesita cuidados amorosos para sus tres hijos pequeños, ordena una "abuela" cibernética. Mientras dos de los niños la aceptan, una de sus hijas la rechaza ferozmente, con consecuencias casi trágicas.
#36 – 25 de mayo de 1962	<i>Cavender Is Coming</i>	El ángel guardián inepto Harmon Cavender tiene la oportunidad de ganar sus alas ayudando a una mujer de la gran ciudad poco convencional, Agnes Grep.
#37 – 1 de junio de 1962	<i>The Changing of the Guard</i>	Después de verse obligado a retirarse, el profesor Fowler contempla el suicidio cuando no siente que haya marcado una diferencia en el mundo. Esa noche tiene una experiencia que le muestra que está equivocado.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone*: tercera temporada, *Internet Movie Database (IMDb)*, URL: https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=3&ref =tt_eps_sn_3.

La **cuarta temporada** sufrió cambios bastante aparentes. Herbert Hirschman llegó como nuevo productor, quien optó por cambiar los visuales que adornaban la introducción por algo mucho más atractivo. El logo de la serie ahora se ilustraba simplemente como *Twilight Zone*, omitiendo el famoso *The*. En cuanto a las palabras que acompañaban al *intro*, ahora Rod Serling las gestaría de la siguiente manera:

“You unlock this door with the key of imagination. Beyond it is another dimension — a dimension of sound, a dimension of sight, a dimension

of mind. You're moving into a land of both shadow and substance, of things and ideas. You've just crossed over into *The Twilight Zone*". (*The Twilight Zone*, intro temporada 4 por Rod Serling, 1963).

"Esta puerta se abre con la llave de la imaginación. Detrás de ella, hay otra dimensión, una dimensión de sonido, una dimensión de visión la dimensión de la mente. Están entrando a una tierra de sombras y sustancia, de cosas e ideas. Acaban de cruzar a *La dimensión desconocida*". (*The Twilight Zone*, intro temporada 4 por Rod Serling, 1963).

Cabe señalar que cada episodio acostumbraba a tener una duración de aproximadamente 25 minutos y con ese cuarto de hora, el inicio, el desarrollo y el desenlace se ejecutaban magistralmente durante cada capítulo. De acuerdo con Richard Matheson "[...] *The Twilight Zone* empezaba con una idea realmente sensacional que te sorprendía justo durante los primeros segundos, poco a poco esa idea iba perdiendo la intriga y al final había un pequeño giro de tuerca; esa era la estructura".²⁵

No obstante, a partir de esta temporada el número de historias se redujo a la mitad, es decir, a 15 episodios, pero ahora con una duración de 50 minutos. Esto provocó que la estructura original de la serie se viera afectada porque no todos los episodios brillaron de la misma manera. Incluso varias temáticas de la serie comenzaron a repetirse volviéndola más monótona y carente de intriga o emoción. Sin embargo, sí destacaron algunas historias como las que romantizaron la existencia de épocas pasadas, o las que pusieron en evidencia la existencia de las brujas o aquellas que ilustraban la obsesión-locura de un hombre hacia unas famosas figuras de cera.

²⁵ Ibid., p. 297.

N° y fecha de emisión	Título	Sinopsis
#1 – 3 de enero de 1963	<i>In His Image</i>	Un joven lucha con la necesidad de matar y la confusión sobre sus orígenes.
#2 – 10 de enero de 1963	<i>The Thirty-Fathom Grave</i>	Mientras una embarcación estadounidense navega cerca del Pacífico Sur, su sonar detecta un martilleo silencioso pero constante en el metal submarino. Los misteriosos sonidos emanan de un submarino en el fondo del océano, aparentemente allí desde la Segunda Guerra Mundial. El compañero principal del contramaestre del barco se pone muy nervioso, después de haber servido a bordo de ese submarino, y él fuera el único sobreviviente.
#3 – 17 de enero de 1963	<i>Valley of the Shadow</i>	Un periodista se encuentra con una ciudad pacífica donde los milagros parecen ocurrir debido a la tecnología, pero la gente del pueblo no lo dejará irse.
#4 – 24 de enero de 1963	<i>He's Alive</i>	Una pequeña organización neonazi lucha patéticamente para triunfar en una gran ciudad. Una figura misteriosa comienza a guiar sin piedad a un joven e inseguro líder nazi de EE. UU., Y el grupo comienza a llamar más la atención.
#5 – 31 de enero de 1963	<i>Mute</i>	La hija huérfana de padres telepáticos debe aprender a hablar y lidiar con un mundo en el que no puede comunicarse.
#6 – 7 de febrero de 1963	<i>Death Ship</i>	Una expedición interplanetaria desde la Tierra encuentra un duplicado exacto de su nave y se estrella en el planeta que estaban estudiando. ¿Deberían

		quedarse o arriesgarse a despegar y estrellarse?
#7 – 14 de febrero de 1963	<i>Jess-Belle</i>	Jess-Belle no puede soportar perder el objeto de su pasión por la niña rica local, por lo que recurre a la bruja local en busca de ayuda. Los resultados traen consecuencias trágicas e inesperadas.
#8 – 21 de febrero de 1963	<i>Miniature</i>	El inadaptado Charlie Parkes encuentra que el mundo que se desarrolla ante él en una casa de muñecas del museo es más real que su aburrido trabajo y su dominante madre.
#9 – 28 de febrero de 1963	<i>Printer's Devil</i>	Un hombre vende su alma al Diablo para salvar su periódico que falla y obtiene más de lo que esperaba.
#10 – 7 de marzo de 1963	<i>No Time Like the Past</i>	Un científico intenta usar una máquina del tiempo para prevenir tragedias, tanto en la historia mundial como en su propio pasado.
#11 – 14 de marzo de 1963	<i>The Parallel</i>	El astronauta Robert Gaines regresa del espacio a un mundo que no es exactamente el que dejó.
#12 – 21 de marzo de 1963	<i>I Dream of Genie</i>	Un genio sabio se le aparece a George P. Hanley. Hanley está tan acostumbrado a la mala suerte que se imagina cómo cada uno de los tres posibles deseos podría salir muy mal, ¡pero el genio le concederá un solo deseo!
#13 – 4 de abril de 1963	<i>The New Exhibit</i>	Un curador de un museo de cera lucha por preservar cinco figuras de asesinos famosos.
#14 – 11 de abril de 1963	<i>Of Late I Think of Cliffordville</i>	El viejo magnate William Feathersmith está aburrido de la vida y hace arreglos a través de una agencia de viajes diabólica para regresar al Cliffordville de

		su juventud y comenzar de nuevo.
#15 – 18 de abril de 1963	<i>The Incredible World of Horace Ford</i>	El fabricante de juguetes Horace Ford está cada vez más preocupado por los recuerdos de su infancia, poniendo en peligro su trabajo y matrimonio, pero una visita a su antiguo vecindario trae un encuentro inquietante, lo que sugiere que el momento no era tan idílico como lo recuerda.
#16 – 2 de mayo de 1963	<i>On Thursday We Leave for Home</i>	La primera colonia espacial humana está a punto de ser rescatada del planeta abandonado en el que han estado durante 3 décadas. Pero su líder está teniendo dificultades para aceptar que el cambio ocurrirá cuando regresen a la Tierra.
#17 – 9 de mayo de 1963	<i>Passage on the Lady Anne</i>	Una joven pareja estadounidense, que intentan salvar su problemático matrimonio, insisten en reservar un pasaje en un viejo crucero transatlántico. Pero otros pasajeros intentan persuadirlos para que desembarquen de inmediato.
#18 – 23 de mayo de 1963	<i>The Bard</i>	Julius Moomer, un “escritor” de TV sin talento que sueña con el éxito, utiliza un libro de magia para convocar a William Shakespeare para escribir telejuegos dramáticos que Moomer pasará como suyos. Shakespeare se irrita por la falta de aprecio de Moomer y se horroriza aún más cuando descubre los cambios provocados en sus obras por ejecutivos de televisión cínicos.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone*: cuarta temporada, *Internet Movie Database (IMDb)*, URL: https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=4&ref =tt_eps_sn_4.

La **quinta y última temporada** significó el regreso del formato habitual que había caracterizado a las tres primeras temporadas, es decir, un total de 36 alucinantes historias envueltas en un formato de aproximadamente 25 minutos de duración.

Sin embargo, varios elementos de su antecesora permanecieron ya que la quinta temporada seguía denominándose *Twilight Zone* omitiendo el artículo *The*. Asimismo, el *intro* se mantuvo con la misma melodía y con las mismas imágenes en movimiento: la puerta que gira y abre, la ventana que se rompe, el ojo que parpadea, la famosa ecuación $E=mc^2$, la muñeca de manera y el reloj moviendo sus manecillas.

“You unlock this door with the key of imagination. Beyond it is another dimension — a dimension of sound, a dimension of sight, a dimension of mind. You’re moving into a land of both shadow and substance, of things and ideas. You’ve just crossed over into *The Twilight Zone*”.
(*The Twilight Zone*, intro temporada 5 por Rod Serling, 1963-1964).

“Esta puerta se abre con la llave de la imaginación. Detrás de ella, hay otra dimensión, una dimensión de sonido, una dimensión de visión la dimensión de la mente. Están entrando a una tierra de sombras y sustancia, de cosas e ideas. Acaban de cruzar a *La dimensión desconocida*”. (*The Twilight Zone*, intro temporada 5 por Rod Serling, 1963-1964).

La última temporada quizá hizo gala de uno de los episodios más reconocidos de la serie. Se trata de *Nightmare at 20,000 Feet*, el cual relata la historia de un hombre llamado Robert Wilson, quien sube a un avión acompañado de su esposa después de haberse recuperado de una crisis nerviosa. Sin embargo, lo que parece ser un vuelo ameno, se transforma en una pesadilla para Wilson, pues cada vez que mira por la ventana, aparece un *gremlin* tratando de hacer caer el avión en el que viaja.

No obstante, el desenlace de la serie también incluyó entre sus historias a muñecos poseídos, sociedades distópicas donde sus ciudadanos están obsesionados con la belleza, la cual tiene un precio: cambiar de cuerpo. Así

como un auto que cobra vida, un trío de motociclistas que vienen de otro mundo, invasiones alienígenas o un hombre con el poder de revivir a los muertos y una joven actriz que conoce muy bien el secreto de la eterna juventud.

Para esta última parte, *The Twilight Zone* rompió los esquemas al incluir en su lista de episodios la adaptación audiovisual de *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1962), un filme francés dirigido por Robert Enrico. El título se hizo acreedor al galardón como Mejor cortometraje en el Festival de Cannes y en los premios Óscar.

Resulta que dos años después de su estreno, la producción francesa se transmitió en la televisión estadounidense gracias a *The Twilight Zone*. William Froug, productor del *show*, compró los derechos del cortometraje después de verlo y dicha compra permitió que el material audiovisual se transmitiera en dos ocasiones en Estados Unidos.

Narrativamente, *An Occurrence at Owl Creek Bridge* provocó que Rod Serling rompiera la cuarta pared (más de lo habitual), pues en esa ocasión fue el primero en aparecer en pantalla para explicar la peculiaridad del “episodio” como parte de su antología. La historia de *An Occurrence at Owl Creek Bridge* ocurre en 1892 durante la Guerra Civil estadounidense, un hombre está a punto de ser ahorcado, pero cuando la ejecución está a punto de llevarse a cabo, la cuerda se rompe y el hombre escapa hacia su hogar. Por supuesto que, el final remite al estilo que Rod Serling siempre le imprimió a la serie: los desenlaces inesperados.

N° y fecha de emisión	Título	Sinopsis
#1 – 27 de septiembre de 1963	<i>In Praise of Pip</i>	Un corredor de apuestas cansado, al enterarse de la muerte de su hijo soldado Pip en Vietnam del Sur, pasa una última hora encantadora con una versión de él de diez años en un parque de diversiones.
#2 – 4 de octubre de 1963	<i>Steel</i>	En 1974, el boxeo fue ilegalizado y es realizado por robots mecánicos. Con su próxima y

		posiblemente última pelea acercándose y su robot necesita reparación, recurre a una última apuesta desesperada.
#3 – 11 de octubre de 1963	<i>Nightmare at 20,000 Feet</i>	Un hombre, recién recuperado de una crisis nerviosa, se convence de que un monstruo que solo él ve está dañando el avión en el que está volando.
#4 – 18 de octubre de 1963	<i>A Kind of a Stopwatch</i>	Un hombre recibe un cronómetro que detiene el tiempo.
#5 – 25 de octubre de 1963	<i>The Last Night of a Jockey</i>	Al tocar fondo, el jinete de carreras Grady decide que ya es hora de abandonar su actual vida y convertirse en un hombre de provecho. Su deseo es concedido por su doble, pero el precio a pagar es muy caro.
#6 – 1 de noviembre de 1963	<i>Living Doll</i>	Un padre frustrado lucha con la muñeca parlante de su hijastra, cuyo vocabulario incluye frases como "Te odio" y "Te voy a matar".
#7 – 8 de noviembre de 1963	<i>The Old Man in the Cave</i>	En un asentamiento postapocalíptico en 1974, la supervivencia de los habitantes depende del consejo de un hombre invisible que vive en una cueva cercana. Esta dependencia se prueba cuando una banda de soldados desciende a su ciudad.
#8 – 15 de noviembre de 1963	<i>Uncle Simon</i>	La cuidadora Barbara Polk recibe una sorpresa después de la muerte de su tío.
#9 – 29 de noviembre de 1963	<i>Probe 7, Over and Out</i>	El coronel Cook varado en otro planeta sin esperanza de rescate conoce a una mujer que es la única sobreviviente de ese planeta.
#10 – 6 de diciembre de 1963	<i>The 7th Is Made Up of Phantoms</i>	Una patrulla del ejército estadounidense se encuentra realizando unas maniobras militares cerca de la zona en la

		que el 25 de Junio de 1876 tuvo lugar la batalla de Little Big Horn, donde las tropas del 7º de caballería, comandadas por el General Custer, fueron masacradas a manos de los Sioux. Tras ser testigos de algunos extraños sucesos, los tres hombres se encuentran ante la asombrosa posibilidad de participar en una batalla que se libró casi noventa años atrás
#11 – 13 de diciembre de 1963	<i>A Short Drink From a Certain Fountain</i>	Un anciano casado convence a su hermano de inyectarle un suero juvenil.
#12 – 20 de diciembre de 1963	<i>Ninety Years Without Slumbering</i>	Un anciano cree que su vida terminará en el momento en que el reloj de su abuelo deje de funcionar.
#13 – 27 de diciembre de 1963	<i>Ring-A-Ding Girl</i>	La estrella de cine Bunny Blake se prepara para coger un vuelo con destino a Roma cuando recibe un paquete en cuyo interior hay un anillo como regalo de sus admiradores de Howardville, el pequeño pueblo natal de la actriz. Tras ver reflejada en el interior de la joya la imagen de su hermana, Bunny decide anular el vuelo y dirigirse a su antiguo hogar, donde está a punto de celebrarse la feria anual a la que acudirá todo el pueblo, pero la actriz, por razones que nadie logra entender, está empeñada en impedir que se celebre dicho festejo
#14 – 3 de enero de 1964	<i>You Drive</i>	Después de verse involucrado en un accidente de atropello y fuga, que resultó en la muerte de un niño, Oliver Pope es perseguido por su automóvil.
#15 – 10 de enero de 1964	<i>The Long Morrow</i>	Antes de partir en una misión que lo tendrá décadas en el

		espacio, el astronauta Douglas Stansfield conoce a una mujer y se enamora.
#16 – 17 de enero de 1964	<i>The Self-Improvement of Salvadore Ross</i>	Salvadore Ross tiene un talento único en el que puede intercambiar características físicas con otras personas y hará cualquier cosa para obtener el amor de Leah Maitland.
#17 – 24 de enero de 1964	<i>Number 12 Looks Just Like You</i>	En una sociedad futura, todos deben someterse a una operación a los 19 años para ser bellas y conformarse con la sociedad. Una joven quiere desesperadamente aferrarse a su propia identidad.
#18 – 31 de enero de 1964	<i>Black Leather Jackets</i>	Tres hombres con chaqueta de cuero y que conducen motocicletas invaden un vecindario tranquilo.
#19 – 7 de febrero de 1964	<i>Night Call</i>	Las llamadas telefónicas comienzan a perseguir a una anciana discapacitada.
#20 – 14 de febrero de 1964	<i>From Agnes - with Love</i>	Un técnico informático comienza a tomar consejos para su vida amorosa de Agnes, la computadora con la que trabaja.
#21 – 21 de febrero de 1964	<i>Spur of the Moment</i>	Una heredera comprometida es aterrorizada por una mujer de mediana edad en un caballo suplicándole que no continúe con su inminente matrimonio.
#22 – 28 de febrero de 1964	<i>An Occurrence at Owl Creek Bridge</i>	Durante la Guerra Civil Americana en 1862, un preso confederado condenado, Peyton Farquhar, será ahorcado por las tropas de la Unión.
#23 – 6 de marzo de 1964	<i>Queen of the Nile</i>	Un periodista entrevista a una reina del cine de Hollywood que tiene un secreto para su belleza eterna.
#24 – 13 de marzo de 1964	<i>What's in the Box</i>	Después de que su televisor es "reparado", Joe Britt descubre enseguida que se puede ver un

		nuevo canal que transmite todas las infidelidades que él tiene a escondidas de su esposa con las terribles consecuencias que les espera.
#25 – 20 de marzo de 1964	<i>The Masks</i>	El rico Jason Foster está muriendo e invita a sus herederos codiciosos a una fiesta de Mardi Gras donde deben usar las máscaras que él les había hecho especialmente o de lo contrario quedarán excluidos de su herencia.
#26 – 27 de marzo de 1964	<i>I am the Night - Color Me Black</i>	El Sol no sale en un pequeño pueblo donde está programada una ejecución.
#27 – 3 de abril de 1964	<i>Sounds and Silences</i>	Roswell Flemington disfruta de los ruidos fuertes, mientras que los demás lo detestan ,por lo que las consecuencias no se harán esperar.
#28 – 10 de abril de 1964	<i>Caesar and Me</i>	Cuando el ventrílocuo irlandés Jonathan West no puede encontrar ningún trabajo, su ficticio César sugiere que recurra al robo.
#29 – 17 de abril de 1964	<i>The Jeopardy Room</i>	Un desertor queda atrapado en una habitación de hotel y se le dan 3 horas para encontrar una bomba oculta.
#30 – 24 de abril de 1964	<i>Stopover in a Quiet Town</i>	Una pareja con resaca se despierta y se encuentra no solo en una casa extraña, sino en una ciudad desierta, donde nada es lo que debería ser.
#31 – 1 de mayo de 1964	<i>The Encounter</i>	Fenton, un veterano de guerra que había combatido contra los japoneses en el Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial, contrata a un joven jardinero para que le ayude a hacer algunas reparaciones en el ático de su casa, y, para su sorpresa, el jardinero resulta ser un joven

		de origen japonés llamado Taro. La relación entre ambos comienza con una conversación cordial hasta que poco a poco va derivando en serias acusaciones mutuas sobre lo ocurrido en la guerra.
#32 – 8 de mayo de 1964	<i>Mr. Garrity and the Graves</i>	El Sr. Garrity llega a la ciudad de Happiness, Arizona, ofreciendo resucitar a los muertos y reunir a la gente del pueblo con sus seres queridos por la bondad de su corazón, pero ¿la gente del pueblo quiere que ocurran estos milagros?
#33 – 15 de mayo de 1964	<i>The Brain Center at Whipple's</i>	Un CEO desalmado automatiza completamente su fábrica y despide a casi todos sus trabajadores por las objeciones de sus empleados.
#34 – 22 de mayo de 1964	<i>Come Wander with Me</i>	El cantante Floyd Burney busca nuevas canciones en los bosques y encuentra a Mary Rachel y mucho más...
#35 – 29 de mayo de 1964	<i>The Fear</i>	Charlotte Scott y el policía Robert Franklin parecen ser acosados por gigantes.
#36 – 19 de junio de 1964	<i>The Bewitchin' Pool</i>	Dos niños escapan de sus estrictos padres a través de un portal en el fondo de su piscina hacia una tierra mágica vigilada por una amable anciana que los niños llaman Tía T.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone*: quinta temporada, *Internet Movie Database (IMDb)*, URL: https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=5&ref =tt_eps_sn_5.

Cabe apuntar que uno de los comunes denominadores de todas las temporadas fue la presencia de Serling como el anfitrión principal. Si bien, en la primera temporada no apareció frente a las cámaras y sólo se percibía su voz en *off*, fue hasta la segunda temporada cuando el presentador y creador de la serie se posó frente a la lente de la cámara para romper la **cuarta pared**.

Dicho elemento narrativo fue constante en la segunda, tercera, cuarta y quinta temporada durante las cuales Rod Serling ya era una pieza clave de la diegésis como narrador. Como acotación, en la cuarta temporada el presentador estadounidense narraba detrás de un fondo blanco, lo que advertía que ya no era parte de la diegésis como narrador. Por último, también fue frecuente que al final de cada episodio, Rod Serling cautivara al público con un adelanto / resumen del capítulo subsecuente. Dicha práctica la mantuvo a lo largo de las cinco temporadas.

Con todo y sus altibajos, las cinco temporadas emplearon un puñado de talentos consumados de Hollywood incluyendo a los directores Mitchell Leisen, Joseph Newman, Richard Donner; el compositor Bernard Herrmann -encargado de musicalizar varias cintas de Alfred Hitchcock y *Ciudadano Kane*- y George T. Clemens, quien ganó un Emmy gracias a su trabajo como cinematógrafo de la serie.

Pero no sólo detrás de cámaras se gestaron veteranos talentos de la industria, sino que también delante de ellas hicieron su aparición varias leyendas del cine. Algunas de ellos fueron Buster Keaton, Gladys Cooper, Burt Reynolds, Robert Duvall, Dennis Hopper -cuyo personaje se enfrenta cara a cara con Hitler-, William Shatner, la leyenda Robert Redford, quien interpretó a la mismísima muerte y a un pequeño Ron Howard en *Walking Distance*.

1.5.1 Rod Serling: la leyenda detrás de *La dimensión desconocida*

Joven e innovador escritor de la época, ese era Rod Serling, quien ante todo pronóstico depositó sus energías para darle vida a una serie de ciencia ficción y fantasía que cambiarían la forma de narrar historias como nunca antes dentro de la televisión estadounidense. Desde muy joven Serling siempre poseyó actitud de liderazgo acompañada de cierta compulsión por hacer todo aquello que los demás no se atrevían a hacer.

Después de graduarse de la preparatoria se enlistó en el ejército para combatir en las aguas del Pacífico. Aunque la Segunda Guerra Mundial había terminado,

Rod Serling no tenía claro si se convertiría en escritor. Sin embargo, después de todos los horrores vividos, con una presión emocional encima y algunas cicatrices físicas y emocionales, la mejor catarsis que pudo encontrar, sin duda, fue la escritura, lo que lo llevó a especializarse en lenguaje y literatura.

Curiosamente, durante la guerra escribió algunos guiones para *Armed Services Radio*. Esto lo hizo pensar que el medio ideal para contar historias sería la radio. Pronto se convirtió en *manager* dentro del *Antioch Broadcasting System's radio* donde escribió, dirigió e incluso actuó en producciones de gran escala. Su camino al éxito dentro de la radio no se hizo esperar ya que su primer reconocimiento lo obtuvo en el programa de radio *Dr. Christian* llevándose a casa el segundo lugar por *To Live a Dream*. A la par, vendió dos de sus guiones al *Grand Central Station* y así surgió su primera oportunidad para darse a conocer en televisión con *Grady Everett for the People* en *Star Over Hollywood*.

Consolidando su carrera en radio y televisión, el guionista tenía en mente un sólo objetivo: cambiar la forma en que las personas veían el mundo donde vivían. Y así, desde 1951 a 1955 ya contaba con 70 guiones producidos para varios *shows* de televisión²⁶. Producciones como *Patterns* y *The Comedian* lo hicieron llevarse a casa el premio Emmy, galardones que lo convirtieron en uno de los escritores dramáticos más exitosos de la primera edad de oro de la televisión.

El común denominador de la mayoría de sus trabajos correspondía a dramas sociales que denunciaban entre otras cosas el latente racismo en Estados Unidos, las injusticias y otros problemas que violentaran los derechos humanos. Para su mala fortuna, estos temas eran considerados tabú, lo que ocasionaba que sus guiones fueran censurados o peor aún desechados. De inmediato, la presión y censura por parte de los ejecutivos de las cadenas de televisión se hizo presente, pues los patrocinadores en cuestión temían que sus productos anunciados fueran relacionados con una mala imagen al estar vinculados a historias centradas en temas de política, justicia o sociedad.

²⁶ Legacy Staff, "Rod Serling: *The Twilight Man*", [en línea], EUA y Londres, <https://www.legacy.com/>, URL: <http://www.legacy.com/news/celebrity-deaths/article/rod-serling-the-twilight-man>.

Desistir jamás fue una opción, así que la mejor manera de luchar contra el enemigo y explotar toda su creatividad como escritor consistió en disfrazar a través de alegorías los temas políticos y sociales de la época encapsulándolos en historias de ciencia ficción, fantasía, terror, misterio, drama y comedia. En palabras del propio Serling “un marciano puede decir cosas que un republicano o un demócrata simplemente no pueden decir”²⁷.

Así fue como nació *The Twilight Zone*, serie dotada de un gran estilo donde cada episodio rayaba entre lo extraño e inusual y que lograron ver la luz gracias a la inspiración que el guionista estadounidense tomó de algunos programas radiales como *The Weird Circle*, *X Minus One* y series de televisión de la época como *Tales of Tomorrow* y *Science Fiction Theatre*.

Serling estuvo a cargo de 92 de los 156 episodios. Aunque la mayoría correspondían a historias originales, también realizó varias adaptaciones de diferentes escritores y al mismo tiempo se apoyó de otras plumas famosas de la época como Charles Beaumont y Richard Matheson, quienes fungieron como guionistas de varios de los episodios.

Como se ha recalcado, gran parte de los capítulos de la serie se caracterizaron por realizar comentarios sociales de la época escondiendo una moraleja y finales con giros verdaderamente sorprendentes o desconcertantes. Pero sin duda, el sello más distintivo fue su participación como el anfitrión cuyo lema decía: “estamos entrando en la dimensión de la imaginación”.

1.5.2 Un legado que prevalece: impacto social, cultural, audiovisual e intertextual de *The Twilight Zone*

Aunque en su momento *The Twilight Zone* tuvo varios problemas de producción, bajo *rating* y fue cancelada tras cinco temporadas, la relevancia y el impacto de sus historias en el imaginario colectivo y el entretenimiento le otorgaron con el

²⁷ *Empire Magazine*, “*Twilight Zone*: el legado de un hombre llamado Rod Serling”, [en línea], México, <https://www.empireonline.com.mx/>, URL: <https://www.empireonline.com.mx/series/twilight-zone-historia-rob-serling/?fbclid=IwAR0FhIjwgcctA0hwQJgIeZ3JNXy09NYSPL8-4hbQW10wvrqyXlhNq6kdtbQ>.

tiempo un lugar especial como una de las series más importantes dentro de la historia de la televisión.

¿Por qué? Porque *The Twilight Zone* siempre se nutrió de una gran variedad de episodios que inspiraban miedo, extrañeza, terror, preocupación, reflexión, humor y muchas cosas más. Estas categorías en las que estaban divididas las 156 historias de la antología, sólo fueron la punta del *iceberg* de otros elementos satíricos, alegóricos o lecciones moralistas que develaban el lado bueno y malo de los seres humanos. Sumándose así la ciencia ficción, el terror, el misterio y la fantasía como ingredientes para presentar historias que en el fondo estaban ligadas al ámbito político (sociedades totalitarias), social (racismo), económico y hasta religioso de la época, aderezadas con dilemas éticos, morales y filosóficos de sus protagonistas.

Definitivamente, *The Twilight Zone* se popularizó gracias a sus reveladores desenlaces sorpresa, pero también por su impacto sociocultural que ha trascendido el tiempo y el espacio. El sitio *IGN* afirma que "las historias e ideas que se desarrollaron en *The Twilight Zone* todavía son tan sorprendentes y relevantes hoy como lo fueron hace casi seis décadas".²⁸

En un artículo publicado por *The Atlantic* titulado *How The Twilight Zone Predicted Our Paranoid Present* y escrito por Adrienne Lafrance, se argumenta que la serie reflejaba un raro e intenso momento en la historia estadounidense. La serie se contempló como un producto que capturaba la abrupta transición orquestada después de la Segunda Guerra Mundial y lo caótico que resultaron los años sesenta. Pero sobre todo porque también hizo alusión a ciertos eventos como la guerra nuclear, la exploración espacial, el control gubernamental, la ansiedad y la moralidad y que de inmediato propició a pensar que el *show* más allá de ofrecer entretenimiento, intentaba provocar.

Pero no solamente Rod Serling ponía de manifiesto las problemáticas de la época, sino que al mismo tiempo reflejaba su predilección por temas relacionados al pasado y futuros posibles, prestando mucha atención a la

²⁸ *IGN.com: Video Game News, Reviews, and Walkthroughs*, "TOP 100 TV SHOW OF ALL TIME. Let the binging begin...", [en línea], EUA, <https://latam.ign.com/>, URL: <https://www.ign.com/lists/top-100-tv-shows/>.

nostalgia, la muerte y el racismo, elementos que evidenciaban la fragilidad del ser humano y que a través de la pantalla recuerdan que muchos de sus mensajes siguen estando tan vigentes como desde el primer día.

Sobre lo anterior existen varios ejemplos como *Deaths-Head Revisited* y *He's Alive* cuyas narrativas todavía se respiran relevantes e impactantes hoy en día debido al retrato que realizan sobre el Holocausto y Hitler, uno de los personajes más aberrantes de la Segunda Guerra Mundial y de la historia en general. Mención aparte para *Man in the Bottle* y *No Time Like the Past*, aunque en ambos episodios Hitler no es el protagonista, su figura fue utilizada como un elemento narrativo que lo confirmaba como un personaje histórico repudiado, aunado a un mensaje que iba directo contra el racismo y los prejuicios que siguen mermando a la sociedad mundial.

Number 12 Looks Just Like You y *Eye of the Beholder* exploran la obsesión del individuo hacia su apariencia física y el narcisismo. En ambos casos se pone en evidencia que los estereotipos y estándares de belleza impuestos en cualquier grupo social persisten sin importar nada y que cobran mucha mayor relevancia gracias a los medios de comunicación y a las redes sociodigitales.

The Monsters are Due on Apple Street evidencia a través de su narrativa el lado oscuro del ser humano. En este episodio somos testigos de cómo un vecindario se hunde en la desesperación debido a la ausencia de luz eléctrica. La paranoia se hace presente revelando los prejuicios que los seres humanos tienen hacia sus símiles, despertando en ellos un estado de desconfianza, acompañado de histeria colectiva. Algo similar sucede con *The Shelter*, en donde sus personajes demuestran infamemente su falta de cordura cuando un inminente ataque nuclear está por alcanzarlos.

Rod Serling también logró retratar la ambición de poder en el ser humano en los episodios *The Mirror*, *The Little People* y *One Thursday We Leave for Home*, donde podemos seguir de cerca a sus personajes, quienes gracias a su posición de poder intentan dominar a las minorías, aunque el desenlace no es el más óptimo para ninguno de ellos. Pero es *The Obsolte Man* que más eco hace en la historia pasada y presente con gobiernos totalitarios que ante todo buscan oprimir, descalificar y minimizar al individuo.

La nostalgia siempre ha sido un factor que ha repercutido en la vida del ser humano, pareciera que evocar hacia el pasado se consideraría en muchas ocasiones el tiempo perfecto de aquellos que disfrutaban vivir de los recuerdos. Como ejemplos de semejante condición destacan *The Sixteen-Millimeter Shrine*, *Walking Distance*, *Static*, *Kick the Can*, *The Incredible World of Horace Ford*, *Of Late I Think of Cliffordville* y *No Time Like the Past* cuyas premisas reflejan que elegir vivir en el pasado puede traer consigo buenas y malas consecuencias para sus protagonistas.

La muerte también es tema universal que ha tenido diferentes tratamientos y ha sido representada de manera simbólica y metafórica tanto en el cine, la literatura, la música y otras artes. *The Twilight Zone* hizo lo propio con episodios como *The Hitchhiker*, *The Passersby*, *The Hunt*, *Death Ship*, *The Thirty-Fathom Grave* y *Of Late I Think of Cliffordville*. El común denominador de cada uno de éstos recaía en la negación que sus protagonistas manifestaban en torno a su propia muerte.

¿Y qué hay respecto a su impacto audiovisual? Sin duda, ha sido el más fructífero. Durante los primeros años de la televisión, principalmente la que se realizaba en vivo, las producciones se asemejaban mucho más al formato radiofónico debido a su constante carrera contra el tiempo. Obedeciendo a aquella época, *The Twilight Zone* emuló el formato de los radio dramas, ya que el uso de los diálogos prevalecía de manera abundante más que las acciones de los personajes. Y no sólo eso, la mayoría de los episodios se caracterizaron por economizar los escenarios / sets de filmación.

Aunque las antologías ya eran populares en la televisión, *The Twilight Zone* abrió las puertas para que este formato se utilizará en proyectos televisivos en los años subsecuentes, principalmente en series cuyo género principal correspondiera al terror, misterio y ciencia ficción. Entre algunos títulos de ese calibre se encuentran *Tales of the Unexpected*, *Inside N° 9*, *Dimension 404*, *Channel Zero*, *Philip K. Dick's Electric Dreams* y *Creeped Out*.

Asimismo, varias generaciones de cineastas, entre ellos Steven Spielberg y Francis Ford Coppola, fueron inspirados por la serie, lo cual colocó al *show* como el más influyente dentro de la industria del entretenimiento. De inmediato, esto

provocó que los homenajes y referencias hacia *The Twilight Zone* despuntaran en el cine, la televisión e incluso la música y la literatura.

Gracias a la constante práctica de visitar el pasado, *The Twilight Zone* suma tres *revivals*. El primero ocurrió en 1985 que se valió de nuevas historias, varios *remakes* de los capítulos originales y hasta adaptaciones literarias de autores como Stephen King e incluso directores como Wes Craven estuvieron a cargo de varios episodios. Con todo y aquellos atractivos elementos, la serie sobrevivió con tres temporadas hasta 1989.

El segundo *revival* llegó en 2002, el formato de esta nueva versión consistía en transmitir dos episodios de media hora cada uno. La mayoría de sus historias estaban relacionadas a temas sobre racismo, terrorismo y sexualidad. El narrador en cuestión era el actor Forest Withaker. Sin embargo, sólo sobrevivió una temporada compuesta por 44 episodios que incluyeron *remakes* de clásicos como *Eye Of The Beholder*.

En 2019 el ganador del Óscar, Jordan Peele se encargó de reabrir la puerta hacia la dimensión desconocida, no sólo para producir, sino para ocupar el lugar que alguna vez sostuvo Rod Serling en la serie original. Aunque la primera temporada (10 episodios) sucumbió en realizar algún *remake* del *show* original, sí se decantó por incluir referencias y *easter eggs* de los capítulos sesenteros. La segunda temporada (10 episodios) estrenada en 2020 prosiguió la línea de originalidad, aunque cedió un espacio para la realización de una secuela del clásico episodio *To Serve Man* (1962) e incluir más referencias de la primera versión.

La dimensión desconocida también apoyó su legado con una película dirigida por Joe Dante, John Landis, George Miller y Steven Spielberg en 1983. Esta cinta dividida en segmentos cuenta con un prólogo, un epílogo, y cuatro episodios, tres de ellos concebidos como *remakes* de *Kick the Can*, *It's a Good Life* y *Nightmare at 20,000 Feet*.

De la misma manera, la atmósfera de pesadilla que cobijó a la serie invadió el teatro con *The Twilight Zone: The Play*, una adaptación que lleva a los escenarios varias de las historias que Rod Serling concibió junto con Charles

Beaumont y Richard Matheson. Esta versión teatral fue adaptada por Anne Washburn, mientras que la dirección corrió a cargo de Richard Jones.

Su impacto ha sido tal que gracias a la serie, también se originaron algunos *spin-offs* que incluyen una serie radiofónica (2002-2012), cómics, revistas, otras adaptaciones teatrales, videojuegos, figuras de acción y coleccionables, así como una atracción ubicada en algunos parques temáticos de Disneyland bautizada como *The Twilight Zone Tower of Terror*.

Asimismo, varios libros han realizado homenajes tanto a la serie como a su creador y los títulos incluyen: *Twilight Zone: 19 Original Stories on the 50th Anniversary*, *The Twilight Zone Companion*, *Into The Twilight Zone: The Rod Serling Programme Guide*, *The Twilight And Other Zones: The Dark Worlds of Richard Matheson*, *As Timeless as Infinity the Complete Twilight Zone Scripts of Rod Serling*, *Ask I Knew Him. My Dad, Rod Serling*, *American Legends: The Life of Rod Serling* y *Philosophy in The Twilight Zone*, por mencionar algunos.

Todos estos elementos anteriormente mencionados, de cierta manera efectúan que el *show* tome otra relevancia académica dentro de la denominada **narrativa transmedia**, concepto que podría ser desarrollado en otra investigación.

The Twilight Zone ha servido de inspiración para reinventarse a sí misma, y para traer a la vida películas y series de televisión que han imitado su formato y estilo narrativo. El ejemplo claro es *Black Mirror* que llegó por primera vez a la pantalla chica en 2011 bajo las órdenes de Charlie Brooker.

Black Mirror emuló varios rasgos característicos de *The Twilight Zone*, entre ellas el formato de serie antológica. Pero no sólo eso, pues también se valió de la ciencia ficción para representar el lado oscuro de la humanidad, el miedo y la ansiedad que produce la tecnología, el futuro y las sociedades distópicas, pero siempre tratando de lanzar una crítica social.

El propio Charlie Brooker confesó en 2011 en una entrevista para *The Guardian* que su serie está indirectamente inspirada en *The Twilight Zone*. Además, hizo énfasis en que el *show* de Serling contiene grandes dosis de crueldad, incluso más de lo que podría esperarse de los dramas actuales en la televisión. “*The*

Twilight Zone era a veces sorprendentemente cruel, mucho más cruel de lo que la mayoría de los dramas televisivos de hoy se atreverían a ser”.²⁹

Sobre algunas de las referencias de *The Twilight Zone* en *Black Mirror*, Charlie Brooker le dijo a *Entertainment Weekly*³⁰ que el episodio titulado *USS Callister*, además de estar evidentemente inspirado en *Star Trek*, también retomó la idea principal de *It's a Good Life*, sobre aquel niño maquiavélico con poderes mentales que tiene sometido a un pueblo entero.

Aunque *Black Mirror* mantiene como eje principal historias con temáticas futuristas y ligadas a la tecnología, de alguna u otra manera, *The Twilight Zone* comenzó a hacer lo propio 61 años antes, proyectando en algunos de sus episodios la relación que establecían sus personajes con los avances tecnológicos con miras hacia el futuro, sin importar el tipo de consecuencias que trajera consigo.

Algunos ejemplos que *The Twilight Zone* ya manifestaba en torno a las consecuencias de la tecnología a mediados del siglo XX se encuentran *The Lonely* que nos presenta a un convicto que vive a años luz de la Tierra, pero para apaciguar su soledad recibe la visita de una mujer robot. *The Mighty Casey* narra la historia de un equipo de beisbol, que para levantarse de una muy mala racha ficha a un robot humanoide cuyas habilidades llevan al equipo a la victoria. Y *Steel*, historia donde el boxeo humano ha sido prohibido y sustituido por peleas con androides.

Por otro lado, *The Trade-Ins* presenta el temor de una pareja hacia la enfermedad y la muerte producto de la vejez, buscando desesperadamente depositar sus memorias en cuerpos juveniles. Por el contrario, *I Sing the Body Electric* se centra en la alquiler de abuelas cibernéticas al cuidado de pequeños niños. Mientras que *The Lateness of the Hour* cuenta la historia de

²⁹ *The Guardian*, “Charlie Brooker: The Dark Side of Our Gadget Addiction”, [en línea] , EUA, <https://www.theguardian.com/international>, URL: <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>.

³⁰ Charlie Brooker, creador de *Black Mirror*, concedió una entrevista para *Entertainment Weekly* donde platicó cuáles fueron algunas de las inspiraciones que lo llevaron a realizar el episodio titulado *USS Callister*. URL: <https://ew.com/tv/2017/12/29/black-mirror-u-s-s-callister-interview/>.

una mujer convertida en prisionera gracias a los sirvientes mecánicos que ha creado su propio padre.

En *A Thing About Machines* su protagonista sufre de una fuerte paranoia hacia los aparatos eléctricos que le trae graves consecuencias. La premisa de *From Agnes - with Love* podrá sonar familiar a *Her* (2013), pues es la historia de un programador de computadoras, quien descubre que la computadora más avanzada del mundo está enamorada de él.

Uncle Simon bien podría ser un auténtico episodio de *Black Mirror*. La trama gira en torno a una mujer llamada Barbara, quien sufre abusos físicos y psicológicos por parte de su tío Simon. Éste accidentalmente muere a causa de una discusión con Barbara y días después el abogado del tío Simon le notifica a ésta que será la heredera universal de toda su fortuna, pero a cambio debe cuidar a un robot llamado Simon que poco a poco comienza a replicar las conductas de su creador, lo cual le hace vivir a Barbara una completa pesadilla.

Por su parte, *A Most Unusual Camera* es la historia de tres delincuentes, quienes se topan con una singular cámara fotográfica que predice el futuro. El trío de individuos la usa en su beneficio para hacerse de su propia fortuna, pero las consecuencias se hacen visibles cuando no pueden controlar la avaricia que el dispositivo fotográfico desencadena.

Y quizás, *Valley of the Shadow* es el episodio más futurista de todos, pues en su trama está inscrita la historia de un reportero, quien queda atrapado en un misterioso pueblo donde ocurren extraños acontecimientos debido a la tecnología que poseen sus habitantes. Es entonces que su protagonista descubre un aparato que logra manipular los átomos de los objetos para hacerlos aparecer y desaparecer.

Black Mirror no es el único audiovisual que ha tomado inspiración directa de *The Twilight Zone* porque importantes producciones como *Planet of the Apes*, *Poltergeist*, *Back to the Future*, *Rick & Morty*, *Westworld*, *Get Out*, entre muchos otros, han hecho lo propio.

Este tipo de referencias culturales, también llamadas relaciones intertextuales, han hecho que *The Twilight Zone* presuma de una especie de atemporalidad que

la ha mantenido vigente durante seis décadas. Habrá que aclarar que el carácter intertextual del que se desea hacer mención, bien podría abordarse de manera precisa y mucho más desarrollada en una investigación posterior. Sin embargo, esta última parte del subcapítulo sólo se destinará a explorar de manera general una parte del legado que la serie ha esparcido dentro de los medios de comunicación como con la serie *Black Mirror*.

Para entender la naturaleza intertextual que posee *The Twilight Zone* es preciso distinguir el concepto de intertextualidad a través de Lauro Zavala quien, en *Narratología y lenguaje audiovisual*, señala que existen diferentes métodos para realizar un análisis cinematográfico (televisivo / audiovisual). Además del análisis formalista, que se abordará en el tercer capítulo de esta investigación, existe el análisis intertextual. Dicho análisis en palabras de este autor corresponde a "...la relación que existe desde la perspectiva del espectador, entre dos o más textos. La intertextualidad contemporánea reconoce la función de las competencias, la memoria y el contexto de lectura del espectador como elementos que determinan estas asociaciones".³¹

Sin embargo, debe aclararse que el término intertextualidad no es un concepto que surgió de la mente de Lauro Zavala, sino que más bien se originó a partir de los planteamientos establecidos por la filósofa y escritora francesa Julia Kristeva en los años sesenta. Dichos planteamientos sirvieron para que Gérard Genette desarrollará 15 años después el concepto de transtextualidad, el cual incluye cinco categorías: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

En la obra *Palimpsestos*, Gérard Genette dice: "...defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, idénticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro".³² El escritor francés asume que la forma más explícita y directa de la intertextualidad corresponde a las citas textuales que frecuentemente aparecen

³¹ Lauro Zavala, *Narratología y lenguaje audiovisual*, [en línea], 297 pp., Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina, URL: https://www.researchgate.net/profile/Lauro_Zavala/publication/261760662_NARRATOLOGIA_Y_LENGUAJE_AUDIOVISUAL/links/0f317535724bc3b1da000000/NARRATOLOGIA-Y-LENGUAJE-AUDIOVISUAL.pdf, p. 11.

³² Gérard, Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, España, Taurus Alfaguara, 1989, p. 10.

en trabajos de investigación como éste u otros. No obstante, la intertextualidad ha logrado establecerse en diversos textos, textos que pueden proceder de la literatura el teatro, la música, el cine o la televisión, entre otros.

Al respecto y regresando a la concepción que Lauro Zavala propone en *Narratología y lenguaje audiovisual*, las principales estrategias de intertextualidad en el cine contemporáneo (pero también aplicado a la televisión) son los *remakes*, homenajes, alusiones, parodias y metaparodias. Asimismo, en otro de sus textos titulado *Elementos para el análisis de la intertextualidad*, admite que la intertextualidad “...**es la característica principal de la cultura contemporánea**”.³³ En concreto, afirma que todo producto cultural es susceptible en portar elementos significativos que estén relacionados entre sí, lo cual dota a la intertextualidad de un carácter interdisciplinario.

“El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación, a la cual llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un todo cualquiera está relacionado”.³⁴ Lauro Zavala conceptualiza la intertextualidad como “un producto de la mirada que lo descubre”.³⁵ Esto quiere decir que el carácter intertextual de un texto no depende de sí mismo o del autor, sino que surge también a partir de la perspectiva del observador (interlocutor, receptor, destinatario) que entra en contacto con determinado texto y que gracias al contacto con el mundo exterior puede establecer esta clase de relaciones.

Para Zavala: “...el concepto mismo de intertextualidad presupone una teoría de la comunicación según la cual el receptor (lector, espectador, observador, visitante, usuario, consumidor) es el verdadero creador de la significación en todo proceso comunicativo”. Esto quiere decir que el receptor no es un ente pasivo, sino que más bien es un agente activo que a partir del proceso de decodificación de mensajes que genera una nueva red de significados.

³³ Lauro Zavala, “Elementos para el análisis de la intertextualidad”, [en línea], pp.10-52, Colombia, Cuadernos de literatura, Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, volumen V, número 10, 1999, URL: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6764>, p.26.

³⁴ *Ibíd*em, p. 27.

³⁵ *Ídem*, p. 27.

Al respecto del punto anterior, esta investigación ha puesto en marcha esa mirada perceptiva para encontrar ciertas relaciones intertextuales que *The Twilight Zone* ha ido dejando con el paso del tiempo.

Maneras en las que <i>The Twilight Zone</i> ha influido en el cine y la TV	
Ciencia Ficción	Alegorías sociales y políticas
Aunque en aquella época existían series como <i>Flash Gordon</i> o <i>Buck Rogers</i> que introducían robots o monstruos alienígenas, <i>The Twilight Zone</i> fue la serie que demostró que se podían contar historias fuera de este mundo y que llevarán a sus protagonistas a situaciones inimaginables. El género sólo era el pretexto perfecto para plantear preguntas morales complejas, que abrió paso para que la televisión inteligente de ciencia ficción de la actualidad se tomará en serio la ciencia ficción y trajera productos como <i>Westworld</i> , <i>Battlestar Galactica</i> o la cinta <i>Ex Machina</i> .	Rod Serling acostumbraba utilizar metáforas y alegorías para exponer los problemas de Estados Unidos en la época de la posguerra. Varios de sus episodios como <i>The Monsters Are Due On Maple Street</i> o <i>Eye of the Beholder</i> son ejemplo de que los mensajes de tolerancia y aceptación implícitamente colocados en su narrativa no sólo fueron relevantes en aquella época, sino que parece que son una especie de <i>déjà vu</i> de lo que impera en las sociedades actuales. Una de las series que siguió sus pasos años después fue <i>Star Trek</i> , una historia de aventuras intergaláctica que en el fondo daba lecciones sobre justicia social y aceptación.
Finales con vuelta de tuerca	Formato de antología
<i>Eye of the Beholder</i> , <i>The Midnight Sun</i> entre muchos otros fueron episodios que se caracterizaron por sus finales inesperados. Donde todo lo que ocurre al final resulta una mentira, que revela una verdad, la cual estuvo todo el tiempo frente a los ojos del espectador sin darse cuenta. Esta característica sin duda fue la esencia principal del <i>show</i> . Varios cineastas contemporáneos como M. Night Shyamalan y J.J. Abrams se inspiraron en este tipo de desenlaces para sorprendernos en audiovisuales como <i>El sexto sentido</i> , <i>10 Cloverfield</i> , <i>Fringe</i> y <i>Lost</i> .	<i>The Twilight Zone</i> no fue la primera serie en darle la bienvenida al formato de antología que cada semana presentaba una nueva historia y nuevos personajes; sin embargo logró destacar entre las demás y así dejar impregnado un estilo que volvería a retomarse en este siglo con series como <i>Black Mirror</i> . Charlie Brooker - creador de <i>Black Mirror</i> - confesó que su serie se inspiró en el trabajo de Rod Serling, dejando de lado otras series del género como <i>Tales of Tomorrow</i> (1951-1953) o <i>Science Fiction Theatre</i> (1955-1957). No sólo <i>Black Mirror</i> recurrió a este formato, también lo hicieron otras series contemporáneas como <i>Inside No. 9.</i> , <i>Dimension 404</i> , <i>Channel Zero</i> y <i>Philip K. Dick's Electric Dreams</i> y <i>Creeped Out</i> del Reino Unido. El cine ha hecho lo propio y ha adoptado el formato en un par de películas como: <i>V/H/S</i> y <i>The ABCs Of Death</i>
Ansiedad tecnológica	Tema musical
Dejando de lado el formato de antología, una de las cosas que tienen en común <i>The Twilight Zone</i> y <i>Black Mirror</i> es la ansiedad que se genera en el ser humano al hacer uso de los	Existen varios leitmotiv en el cine que han dejado huella como el de <i>Psycho</i> , la marcha imperial de <i>Star Wars</i> o el tétrico tema de <i>Halloween</i> , no obstante el tema musical que acompañó a <i>The Twilight Zone</i> ,

<p>dispositivos electrónicos. Ambas producciones enfatizado en que la tecnología no es mal, sino que las fatales consecuencias se producen al poco conocimiento que el ser humano ejerce al utilizarla. Esta idea ha sido retratada en varias ocasiones dentro de la industria del entretenimiento a través de series como <i>Westworld</i> y todo lo que involucra la IA.</p>	<p>cortesía de Marius Constant, se hizo memorable gracias a ese toque siniestro y misterioso que abría para presentarnos cada una de sus singulares historias. Series como los <i>Expedientes secretos X</i>, imitaron la fórmula para hacer del tema musical, algo sumamente memorable.</p>
<p>Fuente de inspiración para otros creadores</p>	<p>Remakes</p>
<p>Muchos cineastas, productores y guionistas que trabajan en la industria del entretenimiento actual han tomado como base de inspiración muchas de las historias de Rod Serling. Si bien, se ha mencionado a M. Night Shyamalan, J.J. Abrams y Charlie Brooker, también debe mencionarse a Stephen King, Tim Burton, Duncan Jones y diversos creadores de <i>Doctor Who</i>.</p>	<p>Los creativos de Hollywood han vuelto a contar varias de las historias de <i>The Twilight Zone</i>, a través de <i>remakes</i> que se parecen en todo menos en los títulos.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Planet Of The Apes</i> es un <i>remake</i> de <i>I Shot An Arrow Into The Air</i> • <i>Poltergeist</i> es un <i>remake</i> de <i>Little Girl Lost</i> • <i>The Truman Show</i> es un <i>remake</i> de <i>Special Service</i> • <i>The Sixth Sense</i> es un <i>remake</i> de <i>An Occurrence At Owl Creek Bridge</i> • <i>Final Destination</i> es un <i>remake</i> de <i>Twenty Two</i>.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Mellor, Louisa, "8 ways *The Twilight Zone* influenced modern TV and film", [en línea], EUA, *Den Of Geek* <https://www.denofgeek.com/us>, URL: <https://www.denofgeek.com/uk/tv/the-twilight-zone/53152/8-ways-the-twilight-zone-influenced-modern-tv-and-film>.

Una de las relaciones intertextuales más obvias tiene relación con la familia amarilla más famosa de la pantalla chica, es decir, *Los Simpson*. La serie de Matt Groening ha dedicado varios homenajes a *The Twilight Zone* dentro de sus especiales *Treehouse of Horror*.

Algunos ejemplos³⁶ de estos homenajes, reinterpretaciones y hasta cierto punto parodias corresponden a los siguientes episodios:

³⁶ Para mayor claridad sobre las conexiones establecidas entre *Los Simpson* y *The Twilight Zone* puede visitarse el siguiente video: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>. El material se titula *What The Simpsons Took From The Twilight Zone* donde explican con mayor detalle la relación entre ambos productos audiovisuales cortesía del canal *NowThis Nerd*.

To Serve Man - Hungry are the Damned



Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *What The Simpsons Took From The Twilight Zone* de NowThis Nerd, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>.

It's a Good Life - Bart's Nightmare

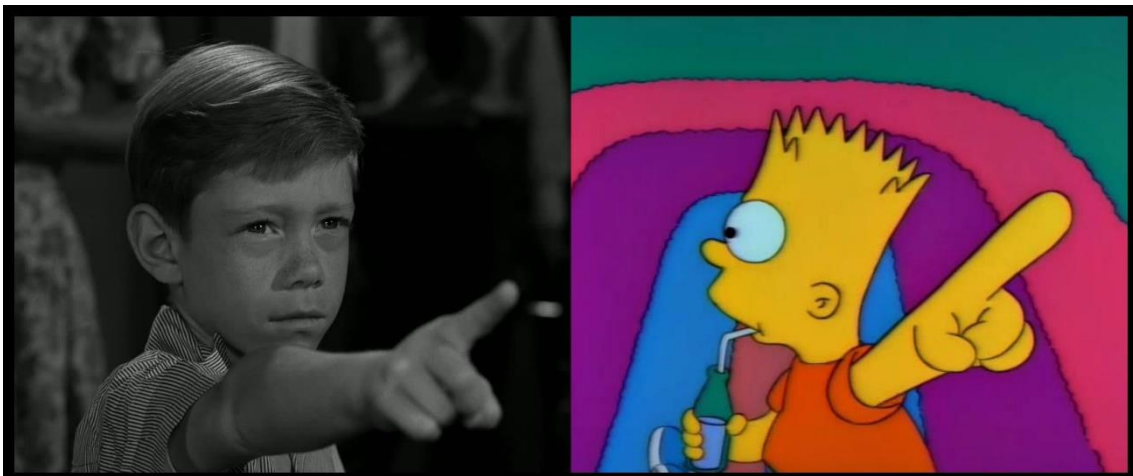


Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *What The Simpsons Took From The Twilight Zone* de NowThis Nerd, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>.

Nightmare at 20,000 Feet - Terror at 5 ½ Feet

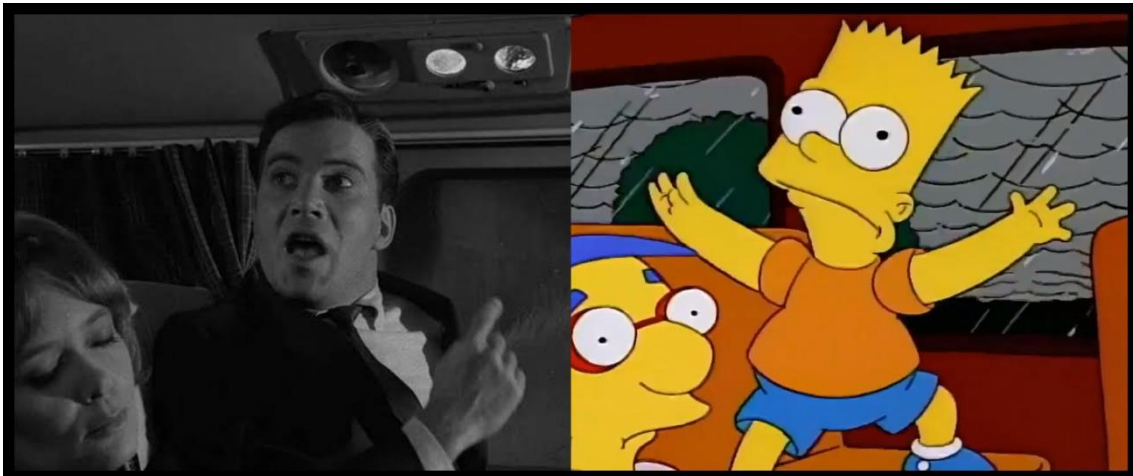


Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *What The Simpsons Took From The Twilight Zone* de NowThis Nerd, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>.

Little Girl Lost - Homer³

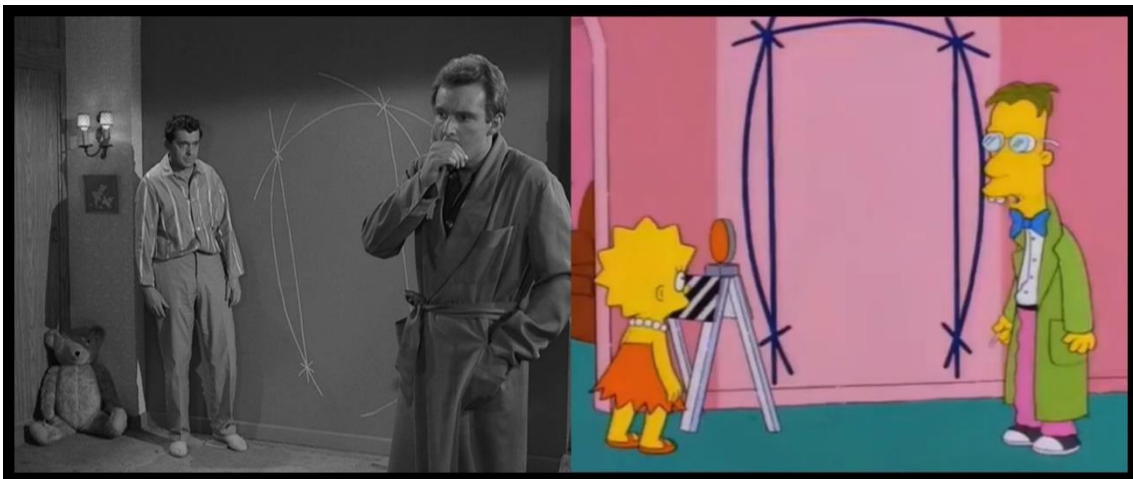


Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *What The Simpsons Took From The Twilight Zone* de NowThis Nerd, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>.

Living Doll - Clown Without Pity



Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *What The Simpsons Took From The Twilight Zone* de *NowThis Nerd*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>.

A Kind of Stop Watch - Stop the World, I Want to Goof Off

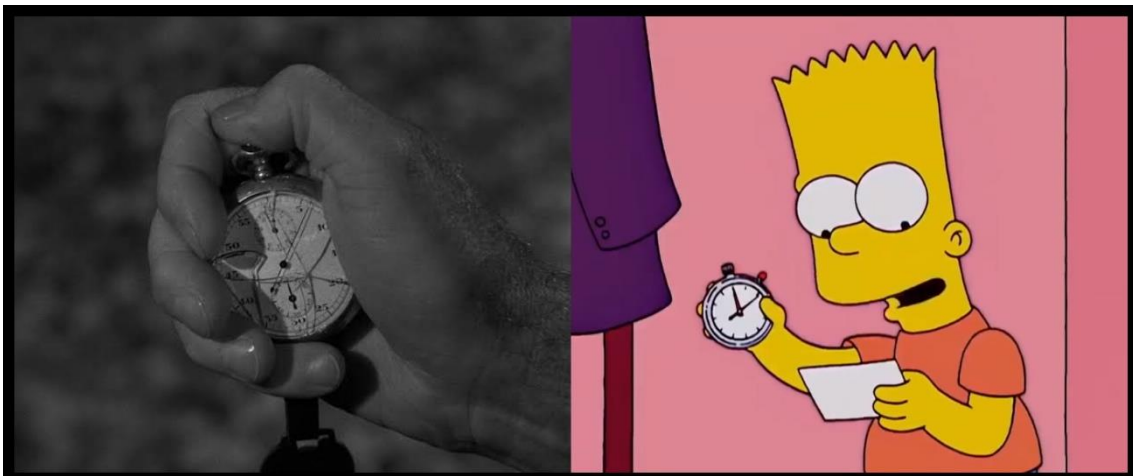


Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *What The Simpsons Took From The Twilight Zone* de *NowThis Nerd*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>.

The Little People - The Genesis Tub

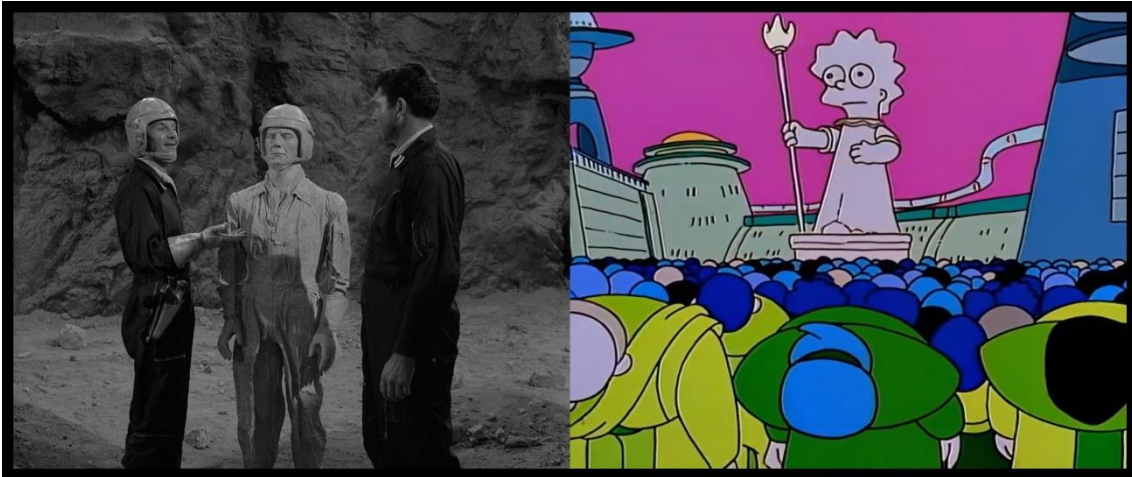


Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *What The Simpsons Took From The Twilight Zone* de *NowThis Nerd*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>.

Además de *Los Simpson*, otros productos audiovisuales han hecho su propia versión de *The Little People* como *Rick and Morty*, *South Park* y *Futurama*, Ésta última incluso dedicó un especial titulado *The Scary Door*, el cual parodió algunos episodios como *Nightmare at 20,000 Feet* y *Time Enough at Last*.

Otras menciones y referencias a *The Twilight Zone* en series de televisión animadas y *live-action* incluyen títulos como *Animaniacs* (1993-1998), *Family Guy* (1999-2000-2005), *Johnny Bravo* (1997-2004), *ALF* (1986-1990), *The Nanny* (1993-1999), en los *sketch comedies* de *Saturday Night Live*, entre otros.³⁷

En los terrenos cinematográficos se encuentran *Twilight Zone: The Movie*, filme que realizó algunos *remakes* de clásicos episodios incluyendo *It's a Good Life* y *Nightmare at 20,000 Feet*. Cabe señalar que de éste último, el cineasta Jordan Peele realizó una *reboot* titulado *Nightmare at 30,000 Feet*, episodio número dos de la primera temporada de *The Twilight Zone* (2019).

³⁷ Para consultar una lista mucho más completa de referencias en cine y televisión de *The Twilight Zone* las siguientes páginas de internet ofrecen un bosquejo de ello. *FANDOM*, "Films with references to *The Twilight Zone*", [en línea], EUA, URL: https://twilightzone.fandom.com/wiki/Films_with_references_to_The_Twilight_Zone. *FANDOM*, "Television series with references to *The Twilight Zone*", [en línea], EUA, URL: https://twilightzone.fandom.com/wiki/Television_series_with_references_to_The_Twilight_Zone.



Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *It's a Good Life* (1961), *Nightmare at 20,000 Feet* (1963) y *Twilight Zone: The Movie* (1983), *Internet Movie Database (IMDb)*, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0734580/>, <https://www.imdb.com/title/tt0734600/> y <https://www.imdb.com/title/tt0086491/>.

Justamente el *revival* encabezado por Jordan Peele tiene dentro de la primera temporada varias referencias a la clásica serie de Rod Serling, incluyendo algunos *easter eggs*³⁸.

Dichos homenajes están en *Replay* (2019) donde aparece la máquina de la suerte de *Nick of Time* (1960). En *Point of Origin* (2019) se hizo alusión al aspecto porcino de los médicos y enfermeras de *Eye of the Beholder* (1960). *The Comedian* (2019) esconde otro *easter egg* de *The Dummy* (1962), *Nightmare At 30,000 Feet* (2019) en sus minutos finales muestra al *gremlin* que aterrizó a Robert Wilson en *Nightmare at 20,000 Feet* (1963). *A Traveler* (2019) fue otro de los episodios que en sus primeras escenas incluyó *easter eggs* de *The Dummy* (1962), *Caesar and Me* (1964), *Nightmare at 20,000 Feet* (1963), *Living Doll* (1963), sólo por mencionar algunos.

³⁸ La palabra *easter egg* se refiere a un mensaje oculto en la trama, escenografía, diálogos o utilería dentro de un episodio de una serie de TV, videojuego o película. Definición disponible en: <https://spoiletime.com/diccionario-seriefilo-easter-egg/>.

Asimismo, Jordan Peele, ganador del Óscar como Mejor guion por *Get Out* (2017), regresó al cine en 2019 con una película de suspenso titulada *Us*. Durante una entrevista con *Rolling Stone*³⁹ el cineasta estadounidense confesó que la fuente de inspiración para dicha cinta fue *Mirror Image* (1960), capítulo 21 de la primera temporada de *The Twilight Zone*. En éste, una mujer varada en una estación de autobuses está convencida de que su doble o *doppelgänger* malvado proveniente de una dimensión paralela estaba lista para reemplazarla.

Otra relación intertextual tiene que ver con *Los parecidos* (2015), película mexicana dirigida por Isaac Ezban. El filme sigue la historia de un grupo de personas que por distintas circunstancias quedan atrapadas en una estación de autobuses durante una fuerte tormenta; sin embargo, extrañas cosas comienzan a suceder. Una trama bastante similar a lo que sucede en *Mirror Image* (1960), episodio que ha sido citado anteriormente.

Otra clara alusión ocurre en *Look Away* (2019), cinta que toma de referencia la premisa de *Nervous Man in a Four Dollar Room* (1960) sobre un hombre que debe enfrentarse a su pasado encontrándose con una versión de sí mismo a través de un espejo.

Más allá de los terrenos cinematográficos y televisivos, *The Twilight Zone* también ha sido pieza de inspiración musical. Las referencias a la serie son palpables en el tema musical homónimo a cargo del grupo canadiense *Rush*. Dicha canción fue escrita por Geddy Lee, Alex Lifeson y Neil Peart y forma parte del cuarto álbum de estudio de la banda titulado *2112* de 1976. Dentro de la letra de la canción es fácil identificar los guiños a episodios como *Where Is Everybody?* (1959), *Will the Real Martian Please Stand Up?* (1961) y *The Fear* (1964). Asimismo, varias estrofas de la canción emulan la introducción que acompañaba a cada episodio de la serie.

La banda de rock estadounidense *Nine Inch Nails* también ha rendido homenaje y realizado ciertas referencias a algunos de los capítulos de *The Twilight Zone*. La canción "*Welcome Oblivion*" hace alusión a *Nightmare at 20,000 Feet* (1963),

³⁹ La entrevista que *Rolling Stone* realizó a Jordan Peele, en enero de 2019, puede leerse de manera completa en el siguiente enlace: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/director-jordan-peeel-new-movie-cover-story-782743/>.

el álbum *The Fragile* (1999) contiene un tema denominado *Where Is Everybody?*, la cual guarda estrecha relación con el primer episodio con el cual debutó la serie antológica. En su séptimo álbum de estudio titulado *The Slip* (2008) hay una canción llamada “*The Four of Us Are Dying*”, mismo título que ostenta el episodio 13 de la primera temporada del programa televisivo.

Cabe acotar, como un proceso invertido, que *The Twilight Zone* también empleó la intertextualidad para llevarse a cabo. Es decir, tomó elementos externos de otros medios ya establecidos para ejecutar algunos de sus episodios. Uno de estos ejemplos corresponde a *The Hitch-Hiker*, episodio 16 de la primera temporada que está inspirado en un radioteatro de Lucille Fletcher con el mismo nombre.

Por último, existen un puñado de capítulos cuyos guiones están basados en historias cortas de diversos escritores como Richard Matheson. Episodios como *And When the Sky Was Opened* (1959), *Third From the Sun* (1960), *It's a Good Life* (1961), *Five Characters in Search of an Exit* (1961), *To Serve Man* (1962), *Nightmare at 20,000 Feet* (1963), etc., son ejemplos de adaptaciones literarias.⁴⁰

La larga lista de relaciones intertextuales con relación a *The Twilight Zone* y la cultura pop es vasta, pero por ahora sólo se dedicó un espacio para esbozar de manera breve las referencias, influencias, alusiones, *remakes*, parodias, etc. que la serie creada por Rod Serling ha generado a lo largo de seis décadas. Como se mencionó anteriormente, el tema de la intertextualidad puede prestarse para una amplia y posterior investigación académica; sin embargo, con esto queda claro el carácter atemporal de *The Twilight Zone* en la cultura contemporánea.

⁴⁰ Para acceder a un listado completo de las adaptaciones literarias que ha hecho *The Twilight Zone* puede visitarse la siguiente página de IMDb: <https://www.imdb.com/list/ls059801508/>.

CAPÍTULO II

EL MUNDO NARRATIVO Y
AUDIOVISUAL DE LA TELEVISIÓN



2 CAPÍTULO II EL MUNDO NARRATIVO Y AUDIOVISUAL DE LA TELEVISIÓN

Dejando atrás las características y el entorno histórico de la televisión, es momento de abordar el concepto de narrativa audiovisual. El objetivo de este segundo capítulo es establecer un marco teórico que gire alrededor de la narrativa audiovisual y el lenguaje audiovisual como las principales áreas para construir historias que se valen de la imagen y el sonido.

Por ello, en la primera parte se dedica un apartado titulado **el arte de contar historias** cuyo objetivo es esbozar que a partir de la necesidad humana de comunicarse, la actividad de narrar se volvió tan cotidiana que logró extenderse hacia los medios de comunicación y gracias a eso el cine, la radio y la televisión alberguen un sinfín de historias. De ahí que se aborde brevemente los conceptos de narración, historia y relato.

Posteriormente, se dedica un espacio para exponer el significado de **mímesis**, **diegésis** y **los mundos posibles**, los cuales hacen posible la construcción de las narrativas de ficción dotándolas de verosimilitud y lógica. Con ello se trata de explicar la construcción de mundos idealizados / ficcionales que van más allá del mundo terrenal / real que el ser humano conoce.

Luego se explica en qué consiste el término **narrativa audiovisual** y las características que la componen. Aunado a ello se explora el concepto de estructura narrativa y sus cuatro imprescindibles elementos: personajes, acciones, lugares y tiempo.

Inmediatamente se establece la definición de **narrador**, **narratorio** y el significado de **focalización**. Dichos conceptos son esenciales para entender la importancia de la figura narradora en los productos audiovisuales que se consumen cotidianamente a través de los medios de comunicación.

Asimismo, se reserva un espacio para desglosar a fondo la importancia del **espacio** (lugar) en el que se desarrolla la narrativa audiovisual. Con relación a esto, se dedica otro apartado para explicar la temporalidad en la narrativa audiovisual y con ello los conceptos de **orden**, **duración** y **frecuencia**.

Enseguida se hace alusión a la **narrativa televisiva** como una subcategoría de la narrativa audiovisual. A partir de ahí, se deja un espacio para explicar y desglosar los componentes del **lenguaje audiovisual** que corresponde al material base para la edificación de los relatos audiovisuales.

Del lenguaje audiovisual se retoman los conceptos **toma, escena y secuencia**. Con relación a esto se sugiere un segundo nivel conformado por **planos, encuadres, ángulos y emplazamientos de cámara**. Pero no sólo este marco teórico toma en cuenta los códigos visuales de la narrativa audiovisual, sino también los códigos sonoros. Por ende, hay un área dedicada a describir en qué consisten los elementos de la banda sonora: **música, efectos sonoros, voz, diálogos, ruidos y silencios**.

De la misma manera, se dedica otro espacio para definir en qué consiste la **puesta en escena** y los elementos que la componen: **escenografía, luz, iluminación, vestuario, maquillaje, caracterización e interpretación**.

El marco teórico concluye con el concepto de **montaje**, tipos de montaje y técnicas de montaje. El montaje es sumamente esencial para esta investigación ya que corresponde al ensamblaje completo que le da cohesión y coherencia a la narrativa audiovisual.

2.1 El arte de contar historias

Desde los orígenes de la humanidad, la innata necesidad de comunicarse desencadenó que el arte de contar o narrar historias se convirtiera en la pieza clave del quehacer comunicativo y una práctica permanente entre los seres humanos para describir y dar sentido al mundo que les rodea. Para llevar a cabo este proceso se requiere de la comprensión de códigos en común entre dos o más individuos donde se ejecute el modelo **emisor + mensaje + receptor** como proceso de comunicación.

Enrique Anrubia, en su texto *La estructura narrativa del ser humano*, menciona:

“Contar historias, narrar, y en un nivel más elemental, nombrar, es una de las formas en las que el hombre da un sentido a la realidad y a sí mismo. De hecho, es la manera más común que el hombre tiene para interpretar y comprender la realidad: cuenta como es, ofrece una historia, da cuentas de algo, brinda una explicación: relata. Tratar al hombre como un ‘contador de historias’ no ha sido tampoco algo inusual en la historia del pensamiento. [...] El animal que cuenta historias, es el viviente que encuentra y da sentido al mundo y a sí mismo mediante la palabra”.

Aunque narrar puede considerarse una acción exclusiva del lenguaje oral y escrito, no debe dejarse de lado la narración visual que comenzó a brotar desde tiempo remotos en las superficies de las rocas o en las paredes de las cuevas. Román Gubern, en *Del bisonte a la realidad virtual*, señala la gran diferencia que existe entre narrar con palabras y narrar con imágenes.

“La imagen, que a diferencia de la palabra tiene una función ostensiva, cuando tiene que narrar una historia la narra mostrando, es decir, provoca la ilusión de diégesis (en cómics, fotonovelas o films) mediante tal función ostensiva fundiendo así solidariamente sus propiedades narrativas e iconográficas en el seno de imagen-escena”.⁴¹

De manera general, narrar es parte de la comunicación humana, pues a través de ella el ser humano es capaz de usar su raciocinio y conferirle significados a un sinnúmero de señas, gestos y sonidos. Asimismo, la comunicación no sería posible sin una serie de aspectos lingüísticos que permiten a los individuos expresar sus emociones, sentimientos, necesidades y anécdotas para explicar el mundo que les rodea. Se trata entonces de la lengua, el lenguaje y el habla.

Juan Pedro Gómez, en *Lengua: sistema y comunicación*, conceptualiza a la lengua como “...un conjunto de signos convencionales que sirven a una misma

⁴¹ Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Editorial ANAGRAMA, 1996, pp. 45-46.

comunidad lingüística como medio de expresión”.⁴² Mientras que “El habla es la utilización concreta que cada hablante hace de su lengua. Mediante el habla se exterioriza y actualiza la competencia del hablante”.⁴³ Por su parte, señala que: “A través del lenguaje, como instrumento de comunicación, conceptuamos al mundo, lo simbolizamos y, en un proceso recursivo, lo ponemos a disposición de nuestra propia conciencia”.⁴⁴

Helena Beristáin, en *Diccionario de retórica y poética*, apunta que:

“...la lengua es un sistema de signos lingüísticos que permite la comunicación entre seres humanos. La lengua es una realización del lenguaje que consiste en la capacidad de simbolizar, es decir, de representar lo real por un signo y de comprender ese signo como representante de lo real. [...] Mediante el lenguaje construimos representaciones de las cosas y operamos con tales representaciones. Sólo nos relacionamos con el mundo a través del lenguaje que permite la formulación de los conceptos que, al referirse a las cosas, hacen posible tanto el pensamiento como la comunicación a cerca de la misma cultura: el pensamiento porque sólo pensamos a través del lenguaje [...]”⁴⁵

A partir de estas conceptualizaciones, se establece que el lenguaje es un proceso físico y biológico a través del cual los individuos logran conceptualizar el mundo, además está constituido por una serie de códigos, mediante los cuales se transmite mensajes con base en una cultura para que el receptor pueda entenderlos. La lengua se refiere a la comunicación verbal y escrita (sistema de elementos fonéticos y morfológicos) estructurada a partir de reglas consensuadas por una comunidad. Finalmente, el habla es la manera en la que un individuo adopta el lenguaje y la lengua a sus condiciones culturales.

⁴² Juan Pedro Gómez, *Lengua: sistema y comunicación*, España, Fundación Universitaria San Antonio, 2003, p. 16.

⁴³ *Ibíd*em, p. 23.

⁴⁴ *Ibíd*em, p. 54.

⁴⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000, p. 130.

2.1.1 Narración, historia y relato

Considerando que narrar es una forma de comunicación intrínseca del ser humano que supone un lenguaje, ahora corresponde explorar de manera breve algunos de sus componentes: la narración, la historia y el relato.

Para Seymour Chatman “Una narración es una comunicación”⁴⁶ que se vale de dos personajes: el emisor que puede ser un autor o un narrador y el receptor que puede ser un oyente, un lector o un espectador. Apoyándose de la teoría estructuralista, Chatman señala que la narración se sostiene de dos partes: historia y discurso o también llamado relato para otros autores como Gérard Genette.

La historia se refiere a “el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos) [...] (personajes, detalles del escenario)”⁴⁷. El discurso se refiere a “la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido”⁴⁸. Citando a otros autores, “Genette llama historia al contenido narrativo, es decir, al orden cronológico de los hechos implicados en la narración; narración al acto narrativo productor de la historia; y relato al significante, enunciado, discurso o texto narrativo”.⁴⁹

Por lo tanto, la historia corresponde a la pregunta “¿qué paso?”, es decir, lo que se va a decir o contar, mientras que el relato es la forma en la que se dice lo que ocurrió; asimismo, el relato constituye la estructura o el tipo de discurso que se elige para comunicar el contenido de la historia. El relato entonces, con sus respectivas características, puede amoldarse a diferentes formatos como novelas literarias, cómics, canciones, películas, series de televisión, etc. Finalmente, la narración es aquel acto que converge entre la historia y el relato.

Ahora es preciso detenerse en dos conceptos que conciernen con el arte de contar historias tanto en el mundo real como en el mundo ficticio y que sirven

⁴⁶ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 29.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁸ *Ídem*, p. 19-20.

⁴⁹ Gérard Genette, *Figuras III*, citado por Marcelo Isee Moyano, *Características de la narración en los textos de ficción*, URL: <http://www.historiamedios.com.ar/pdf/Narracion-textos-ficcion>, p. 2.

para diferenciarlos. Teun van Dijk expone, en *Action, Action Description, and Narrative*, el concepto de *Narrativa natural* como "...esas narrativas que ocurren en nuestras conversaciones naturales del día a día, en las cuales contamos a los demás nuestras experiencias personales".⁵⁰

En contraparte la *Narrativa artificial* abarca mitos, historias cortas, novelas y dramas. Teun van Dijk las llama así "...porque claramente tienen construida una naturaleza, y el acto narrativo es convencionalmente valuado como 'arte'"⁵¹.

Por tanto, la *Narrativa natural* atañe todas aquellas narraciones o acontecimientos envueltos en el mundo real y tangible que rodea al ser humano y que surgen a partir de las personas o acontecimientos con los que éste interactúa. Mientras que en la *Narrativa artificial* se explota la imaginación para inventar historias establecidas en mundos posibles parecidos a la realidad y que pueden encontrarse dentro de las bellas artes.

2.1.2 Mímesis, diegésis y los mundos posibles

Para enfatizar en el carácter representacional de la narración es necesario introducir el concepto de **mímesis** y **diégesis**, los cuales fueron abordados por Platón y Aristóteles.

De acuerdo con el *Diccionario Akal de Filosofía*, para Platón la mímesis obedecía a la imitación de la realidad física⁵². Sin embargo, tanto para Platón como para Aristóteles el concepto se tradujo mejor de "imitación" a "representación" de la realidad, práctica que, por cierto, ha sido el común denominador de las bellas artes. Por ende, puede asegurarse que la inquietud por imitar o representar la realidad se ha visto reflejada en las artes incluyendo los audiovisuales. La

⁵⁰ Teun A. van Dijk, "Action, Action Description, and Narrative", [en línea], pp., 273-294, Estados Unidos, The Johns Hopkins University Press, New Literary History, Vol. 6 No. 2, Invierno 1975, URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/ce3f/5bb4ae52a1bbb189047b67824b14b24eb798.pdf>, p. 285.

⁵¹ *Ibidem*, p. 291.

⁵² Robert Audi, *Diccionario Akal de Filosofía*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 680.

mímesis apela a esa construcción figurativa de los hechos para darle paso a la ficción.

A partir de la imitación o representación surge el proceso de la diegésis, la cual se traduce como el mundo ficticio / posible donde tienen lugar determinados acontecimientos narrados. Rene Gardies en *Comprender el cine y las imágenes* afirma que “Lo propio de la diégesis es construirse en un mundo singular, con sus propias leyes, poblado de objetos (humanos, animales [...]), la mayoría de las veces a imagen del mundo real, pero no necesariamente”.⁵³ En otras palabras, la diegésis corresponde a todo aquello que pertenece al universo propuesto por la ficción y que no se ajusta del todo a la realidad y puede considerarse una imitación o representación verosímil.

Queda a entendimiento que sin la mímesis no hay lugar para la diegésis, y sin la diegésis todo aquello que se expresa a través del arte no podría si quiera tomar sentido. De esta manera, ambos conceptos juegan un papel importante en la construcción de la narrativa audiovisual que abre paso a crear contenido cinematográfico y televisivo.

Gracias a la construcción de la mímesis y la diegésis surgen los **mundos posibles**. Desde la existencia de los mitos, las leyendas y las pinturas rupestres como narraciones orales y visuales, los mundos posibles fueron tomando forma. Sin embargo, gracias a la literatura, la radio, el cine y por supuesto la televisión éstos se volvieron uno de los elementos principales de representación de todo aquello que tiene una razón para ser contado o narrado.

Al respecto de los mundos posibles, Umberto Eco, en *Los Bosques Posibles*, sugiere que “La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un *pacto ficcional* con el autor [...]”.⁵⁴ Esto, evidentemente se presta no sólo a narraciones orales o escritas, también audiovisuales.

El pacto ficcional se refiere entonces a ese mundo que el autor de cierta narración presenta, pero desde la ficción. “...el encanto de toda narración, ya sea verbal o visual: nos encierra dentro de las fronteras de un mundo y nos

⁵³ Rene Gardies. *Comprender el cine y las imágenes*, Buenos Aires, Editorial La marca, 2014, p. 105-106.

⁵⁴ Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, EUA, Harvard University Press, 1994. p. 85.

induce, de alguna manera a tomarlo en serio”.⁵⁵ Parte de involucrarse en ficciones de índole radiofónico, cinematográfico o televisivo es dejar de lado la incredulidad. No obstante, la representación de mundos posibles debe tener en consideración la idea de la verosimilitud, pero sin tratar de engañar al espectador. Es por ello que para desprenderse del “engaño” es necesario la existencia de un **pacto ficcional** entre emisor y receptor. Aunque el receptor reconozca que experimentará una historia imaginaria, no justifica que deba pensar que es mentira.

Por su parte, Jordi Pericot, en el libro *Mostrar para decir: La imagen en contexto*, señala que los mundos posibles “...son vividos y validados como realidades”.⁵⁶ Son vividos desde el momento en que un determinado sujeto se inmiscuye en una historia de corte ficcional que cobra vida y donde precisamente se valida el pacto ficcional. Pericot se encarga de postular la creación de los mundos posibles dentro de las narrativas como **actos comunicativos** en las que interviene un enunciador y un enunciatario. Por otra parte, plantea que por parte del enunciatario existe una recepción activa para poder interpretar lo que el enunciador le presenta como un mundo posible y así “...suscitar hipótesis de lo que es posible”⁵⁷.

Aunque los mundos posibles encuentra su lugar en los terrenos de la imaginación, no debe olvidarse que una parte de su existencia se valida a partir de lo que ocurre en el mundo real. Los mundos posibles no podrían concebirse por sus autores respectivos autores, si no se recogieran ciertas referencias de la realidad. Con esta idea, Jordi Pericot sostiene que:

“El mundo posible es considerado <<real>> en tanto que hace referencia a un mundo narrativo de estructura cultural que, a pesar de que no sea efectivo, es <<verdadero>> en la medida en que está formado por un conjunto de individuos dotados de propiedades y acontecimientos, que se juzgan como posibles y coherentes”.⁵⁸

⁵⁵ *Ibíd*em, pp. 87-88.

⁵⁶ Jordi Pericot, *Mostrar para decir: La imagen en contexto*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 61.

⁵⁷ *Ídem*, p. 61.

⁵⁸ *Ibíd*em, p. 64.

Los individuos a los que Pericot se refiere bien podrían ser los personajes que ilustran las historias. En ocasiones para poder darle sentido a una narrativa desde cualquier soporte, es común que los autores de dichos mundos posibles depositen su ideología, sus valores, sus experiencias y la forma en la que ven el mundo real para construir sus historias ficticias.

La serie de televisión que atañe esta investigación es un claro ejemplo de cómo varios de sus protagonistas están dotados de propiedades, comportamientos y situaciones inspiradas en el mundo real, pero que al converger con pizcas de ficción crean una nueva realidad con la que sólo se puede interactuar gracias al ejercicio de la imaginación y al pacto ficcional que se ha mencionado.

Para que el mundo posible de cualquier tipo de narrativa ficticia cobre sentido, el papel del receptor es fundamental. Una narrativa ficcional siempre debe ofrecer vías de entendimiento para que el receptor pueda interpretarlas adecuadamente y el mundo ficticio cobre lógica en la medida de lo posible. Pericot lo plantea de la siguiente manera: "...para poder ser adecuadamente interpretado, un mundo posible ha de contener unos elementos procedentes del mundo real de la experiencia y de la competencia comunicativa del lector".⁵⁹

Una de las características que no debe perderse de vista sobre los mundos posibles es su cualidad semántica que permite al receptor interpretar de manera correcta el mundo ficticio al que está enfrentándose y así darle un valor de realidad. Sobre todo, si se acompaña de experiencias con las que el receptor pueda sentirse identificado y darle mayor validez a lo que está frente a él.

Por último, Jordi Pericot afirma que los mundos posibles son "Lugares de acogida en los que encontramos otros seres y otras vidas con las que convivimos y que, en general, nos prometen futuros interesantes".⁶⁰ Con esto, se entiende que los mundos posibles son sitios que el receptor puede visitar y donde se deja llevar por un sentido de pertenencia, para que ese mundo en el que cohabita artificialmente cobre validez, aunque no necesariamente sus historias prometan futuros interesantes.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 72-73.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 76.

2.2 Narrativa audiovisual

Gracias a la necesidad del ser humano por contar, ver y escuchar historias, la narrativa surgió como un modo de representación de dichas historias. Asimismo, con el paso del tiempo y con los avances tecnológicos esa narrativa que sólo se encontraba palpable en el lenguaje oral y escrito encontró espacio en los medios audiovisuales háblese de cine y televisión.⁶¹

La narrativa audiovisual se entiende como una construcción del relato donde una figura denominada narrador es quien cuenta una historia desde un punto de vista determinado. Con relación a esta idea, la necesidad de narrar desde determinada perspectiva se atribuye a las formas de pensar, es decir, las historias están construidas de acuerdo a la manera que determinado individuo desea que los demás vean el mundo.

La historia se desarrolla a partir de una serie de acontecimientos o acciones que experimentan uno o varios personajes en un espacio y tiempo determinados.

“La forma del contenido de la narración audiovisual es la historia. La historia es el qué de la narración, que es lo que nos están contando, y el discurso es el cómo, cómo se nos presenta esa narración. La narración audiovisual necesita un narrador, una historia y un punto de vista desde el que se nos cuenta esa historia. La historia se divide en 4 partes; el personaje, espacio, tiempo y los acontecimientos”.⁶²

El concepto de narrativa audiovisual puede entenderse de manera puntual, según Jesús García Jiménez en *Narrativa Audiovisual*, como “La facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias”.⁶³ En realidad este autor expone en su texto varias acepciones de la

⁶¹ Aristóteles fue uno de los primeros filósofos griegos quien, en su obra *Poética*, realiza un análisis sobre la capacidad del arte para imitar (mímesis) la naturaleza o el comportamiento humano y con ello el modo de hacerlo a través de la narración. A partir de ahí ilustra el desarrollo de composiciones literarias como la poesía, la comedia, la tragedia y la epopeya.

⁶² Vicente, Peña, *Narrativa Audiovisual, ejercicios de comunicación audiovisual*, Universidad de Málaga, febrero 2018, URL: <https://www.docsity.com/es/narrativa-audiovisual-56-2/3824093/>.

⁶³ Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, tercera edición, 1994, p. 13.

narrativa audiovisual y la señala como un término genérico que puede tener dimensiones específicas como la narrativa radiofónica, cinematográfica o televisiva.

Jesús García Jiménez realiza un desglose sobre cuáles son las partes de la narrativa audiovisual refiriéndose a la morfología narrativa, la analítica narrativa, la taxonomía narrativa, la poética narrativa y la pragmática narrativa. No obstante, lo que interesa es la morfología narrativa.

<p>Morfología narrativa</p>	<p>Sus orígenes se remontan en la Morfología del cuento de Vladimir Propp. La morfología se asocia a la estructura narrativa, la cual se distingue a partir del contenido y la expresión.</p> <ul style="list-style-type: none"> • La forma del contenido es la historia: la acción, los personajes, el espacio y tiempo. • La sustancia del contenido: el modo en el que la acción, los personajes y el tiempo son conceptualizados por el autor. • La forma de la expresión: el sistema semiótico al que pertenece el relato, es decir, el cine, la radio o la TV. • La sustancia de la expresión: corresponde a todo aquello que configura el discurso narrativo. Se habla de la voz, la música y la imagen. • Discurso narrativo: se define como el flujo de imágenes y sonidos portadores de significación con la función de configurar los textos narrativos, cuyo significado son las historias.
------------------------------------	--

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Jiménez García, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, tercera edición, 1994, p. 16-17.

Jordi Sánchez Navarro, en *Narrativa Audiovisual*, asegura que la narración es “...un proceso y resultado de la enunciación narrativa, es decir, como una manera de organización de un texto narrativo”.⁶⁴ Para este autor, la narración debe incluir forzosamente a la figura del narrador, así como la presencia del espacio y tiempo acompañados de ciertas circunstancias que repercutan en éstos.

Por el otro lado, señala que “La narrativa es el acto de convertir en una serie de formas inteligibles una serie de acontecimientos, de manera que la transmisión, en cualquier soporte, de estas formas genere un conocimiento sobre estos acontecimientos”.⁶⁵ Es así como dichos soportes, llámese cine, radio o televisión funcionan como los medios en los que se materializa el relato narrado.

2.2.1 Estructuras dramáticas y estructuras narrativas

Para poder entender una narración es necesaria la presencia de una estructura dramática. Ésta en particular se define como la estructura de la acción, la cual comprende de un planteamiento, un desarrollo y una conclusión.

En el libro *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, la estructura dramática se entiende como “...la manera en la que están organizados los elementos básicos del drama o la historia”.⁶⁶ Los elementos a los que se refieren constituyen a los personajes, las acciones, los lugares y el tiempo. Aunque estos elementos forman parte de dicha estructura, no son rígidos, sino que están en constante cambio de acuerdo a las necesidades de la historia.

Personajes	Son el elemento más importante de la estructura dramática. Los personajes son quienes ejecutan las acciones de la historia e uno o varios lugares. Poseen carácter y
-------------------	--

⁶⁴ Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa Audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2006, p. 13.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 16.

⁶⁶ Maximiliano Maza Pérez y Cristina Cervantes de Collado, *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, México, Pearson Educación, 1994, p.22.

	personalidad. En concreto son quienes conducen la historia.
Acciones	Éstas determinan el cambio y el movimiento de la estructura dramática. Son realizadas por los personajes y están condicionadas a un espacio y tiempo determinados.
Lugares	Su función es la de ubicar la historia en un contexto específico. Generalmente los lugares repercuten en el tipo de acciones que realizan los personajes.
Tiempo	<p>Es el elemento más abstracto de la estructura dramática. Por lo general afecta a los personajes, acciones y lugares.</p> <p>Existen tres tipos de temporalidad en una historia:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tiempo en el que transcurre la historia: época en la que se desarrolla la historia. Afecta de manera directa a los personajes, acciones y lugares de ésta. 2. Tiempo total de la historia: corresponde al tiempo que transcurre desde el inicio al final de la historia. Este tiempo puede abarcar varios segundos e incluso siglos. 3. Tiempo real de la historia: es el tiempo total que dura una historia en pantalla. Generalmente en el cine una película dura aproximadamente 120 minutos (2 horas) y en televisión el tiempo promedio de un audiovisual oscila entre los 30 y 60 minutos (1 hora).

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Maza Pérez, Maximiliano y Cervantes de Collado Cristina, *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, México, Pearson Educación, 1994, p. 22-24.

Sobre los personajes como ejes principales de la estructura dramática y de la narrativa en general, Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, en *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, expresan que:

“Existe una necesidad narrativa del protagonista: la narración o la historia surge de la sucesión de los episodios y de las situaciones. Todo episodio es, siempre, una acción, y toda acción exige la existencia de alguien que la realice, que sea sujeto de la acción: un personaje, un protagonista, que no significa necesariamente <<persona>>”.⁶⁷

Fernández Díez y Martínez Abadía mencionan que en las historias de ficción suelen existir tres tipos de personajes. Primero están los protagonistas o antagonistas en los que recaen la acción principal; y de donde surge la tesis del guion⁶⁸. Después están los principales, quienes generalmente tienen un rol importante dentro de la narrativa, pero no son esenciales para el desarrollo de la misma y pueden ser sustituidos por otros personajes. Por último, se encuentran los secundarios, quienes ostentan un rol con determinada relevancia y que sobre todo existen por necesidad de la acción, pero suelen ser complementarios de los protagonistas y principales.

Retomando el concepto de estructura dramática, los autores de *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión* señalan que ésta no es estática, sino más bien dinámica dependiendo de las necesidades de la historia. A partir de este punto surge lo que se conocen como **estructuras narrativas**.

Podría pensarse que los libros, las películas, las series, los cómics y demás productos comunicativos se rigen por una sola estructura narrativa, pero no siempre es así. Si bien, la estructura narrativa es la base para ordenar y generar

⁶⁷ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999, p. 230.

⁶⁸ Aunque no se ha hecho mención específica del guion (literario), debe tomarse en cuenta que es uno de los elementos primarios para la ejecución de un relato cinematográfico o televisivo. En éste suele plasmarse la narración ordenada de la historia, incluye diálogos, las situaciones, las acciones y los detalles ambientales que llevarán a cabo los personajes y las respectivas características físicas y psicológicas de éstos. Para mayor detalle sobre el guion, puede consultarse la obra *El manual del guionista* de Syd Field.

sentido y sintaxis en un texto, existen diferentes tipos estructuras narrativas para ejecutar cualquier tipo de historias en diferentes medios.

De acuerdo con Jesús García Jiménez, en *Narrativa Audiovisual*, existen siete tipos de estructuras narrativas.

Lineal simple o <i>Ab ovo</i>	El relato se muestra fiel al tiempo cronológico, es decir, no hay saltos temporales de ningún tipo.
Lineal intercalada	Aunque el relato es cronológico, se intercambian secuencias, las cuales se separan del plano de la realidad.
<i>In media res</i>	Aquí se alteran los acontecimientos. El relato inicia en la mitad de la acción y los acontecimientos anteriores a dicha acción se recuperan mediante el uso de <i>flashbacks</i> .
Paralela	Intervienen dos líneas narrativas, sin conexiones aparentes entre sí.
Inclusiva	Una historia o varias historias contienen otras.
De inversión temporal	El relato se muestra “infidel” al tiempo cronológico. Se refiere a la inclusión constante de <i>flashbacks</i> y <i>flashforwards</i> .
De contrapunto	Varias historias confluyen en el mismo hilo narrativo.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, tercera edición, 1994, p. 25.

Aunque García Jiménez considera sólo siete estructuras narrativas, también existe otra estructura denominada ***In extrema res***, la cual propone que las historias comiencen a narrarse desde el desenlace del conflicto principal.

Por su parte, Inmaculado Gordillo, en *Manual de narrativa televisiva*, expone una serie de modelos estructurales que otorgan sintaxis narrativas a las historias audiovisuales. Parte de sus modelos coinciden con aquellos expuestos por Jesús García Jiménez en *Narrativa Audiovisual*. Por ejemplo, la composición cronológica lineal se traduce como *Ab ovo*, mientras que la composición

cronológica no lineal se traduce a *in media res*. Sin embargo, agrega otras tres categorías:

Composición circular	Los hechos se ordenan de tal modo que el momento temporal de llegada es idéntico al del origen (principio de la historia). Generalmente la estructura circular se compone de <i>flashbacks</i> y <i>flashfowards</i> . Por ende una narración puede partir de una situación determinada para volver a ella al final del discurso.
Composición cíclica	Los acontecimientos se ordenan de modo que existan paralelismos semejantes a ciclos temporales. Esto provoca que el final del relato no resulta idéntico, pero si semejante al del origen de la narración. Dicha estructura es común percibirse en series de larga duración, donde hay un nuevo curso en las historias de los protagonistas.
Composición acronológica	En el relato se establecen rupturas en la sucesión lógica y cronológica de los acontecimientos. Este tipo de estructuras es común en <i>videoclips</i> o <i>spots</i> publicitarios, pues no existen lazos temporales entre planos y escenas, ni se le da tanta importancia contar una historia.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Gordillo, Inmaculada, *Manual de narrativa televisiva*, Madrid, España, Editorial Síntesis, 2009, pp. 54-55.

2.2.2 El narrador, el narratario y la focalización

Por lo general, las historias narradas suelen valerse de un personaje al que denominan narrador. Éste puede ser externo a la narrativa o parte de la misma. Como se mencionó con anterioridad, Jordi Sánchez Navarro, en *Narrativa Audiovisual*, conceptualizaba al narrador como una parte primordial de la narración y por lo tanto lo define como “...alguien que organiza y explica los

acontecimientos de la historia”.⁶⁹ Pero no sólo eso, también lo entiende como una entidad que se posa en el escenario de la ficción con la finalidad de enunciar un discurso asumiendo el rol protagónico de la **comunicación narrativa**.

Asimismo, señala que “El narrador es [...] una construcción del autor, y en él pueden proyectarse actitudes ideológicas, éticas, culturales y de cualquier otra clase, en una serie de relaciones autor/narrador que se resuelven en un marco muy amplio [...]”.⁷⁰ Este punto en específico encaja a la perfección con el narrador que se sitúa en el mundo diegético de *The Twilight Zone*; sin embargo, se ahondará en ello en el próximo capítulo.

¿Y qué tipos de narrador existen? Jordi Sánchez Navarro toma como base a Gérard Genette y enlista tres tipos de narrador que incluye: narrador autodiegético, el narrador heterodiegético y el narrador homodiegético.

Narrador autodiegético	Es aquel que relata sus propias experiencias como personaje central de la historia. Generalmente se utiliza la primera persona del singular, “Yo”.
Narrador heterodiegético	Corresponde a aquel sujeto que relata una historia, pero es completamente ajeno a ella, es decir, no es un personaje en el universo diegético en cuestión.
Narrador homodiegético	Este tipo de narrador le da sentido al relato a partir de cierta información adquirida del mundo diegético. En otras palabras, este narrador explica lo que experimenta gracias a que es un sujeto activo en los hechos narrados, aunque no necesariamente es el protagonista de la historia.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Genette Gérard, *Figuras III*, citado por Sánchez Navarro Jordi, *Narrativa Audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2006, p- 25-27.

⁶⁹ Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa Audiovisual*, Op. cit., p. 24.

⁷⁰ Ídem, p. 24.

Por su parte, Jesús García Giménez, en *Narrativa Audiovisual*, toma de referencia a Tzvetan Todorov, quien en su tipología de narrador antepone el saber del narrador con respecto al saber del personaje.

El narrador que sabe más que el personaje	El narrador no se preocupa por mostrar cómo adquirió sus conocimientos respecto a la historia. La mirada de éste penetra en la mente de los personajes y entra en el mundo de sus pensamientos más recónditos.
El narrador que sabe tanto como los personajes	El relato puede hacerse tanto en primera como en tercera persona. Hay una relación directa entre el narrador o el personaje (s) de la historia.
El narrador que sabe menos que cualquiera de los personajes	Aquí el narrador sólo se limita a contar lo que ve y lo que oye, pero no tiene acceso a la conciencia de los personajes.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Todorov, Tzvetan et al., *Análisis estructural del relato. Las categorías del relato literario*, citado por García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, tercera edición, 1994, p. 115.

Rod Serling es un narrador heterodiegético, pues conoce a los personajes y a la historia que relata, pero permanece ajeno a la diegésis -a excepción del episodio *A World of His Own* (1960) donde éste forma parte de la narrativa al final del episodio-. Del mismo modo, el narrador que sabe más que el personaje es aplicable a Rod Serling dentro de la diegésis de *The Twilight Zone*. En esencia, Serling jamás se preocupa por dar una explicación de cómo adquirió todo el conocimiento de lo que sucede en cada episodio. Tal parece que Serling ya sabe lo que le depara a los personajes, pero el espectador no y por lo general éste último se lleva una gran sorpresa, así como el protagonista en cuestión derivado de los finales reveladores / sorpresa tan característicos de la serie.

Del otro lado tenemos al **narratorio**, figura que se distingue como el interlocutor del narrador. Jesús García Jiménez toma como referencia a Gérard Genette y describe al narratorio de la siguiente manera:

“En el mundo contado por el narrador queda prefigurada, configurada, su instancia destinataria, correspondiente, de una misma naturaleza y nivel, a veces aludida y a veces implícita o propuesta, exigida por el acto de narrar, en cuanto fenómeno de comunicación. Si el destinatario o emisor es el narrador, el destinatario o receptor es el **narratorio**. No es el lector concreto, ni siquiera el lector ideal; tampoco es propiamente un personaje, pero está presente en la diegésis, por lo que pasa a veces como la sombra de un pájaro, rozándola levemente”.⁷¹

El narratorio es la figura a la que se dirige el narrador, pero no tal cual a un interlocutor fuera de la ficción, sino a un interlocutor que es mencionado dentro de la diegésis. En otras palabras, el narratorio es un personaje ficticio al que alude el narrador ficticio y por ende no debe confundirse con los receptores que leen un libro o ven una película o serie. Para aclarar este punto es necesario hablar de ciertas instancias enunciatoras que según Jesús García Jiménez son las siguientes:

Autor concreto: es aquella personalidad con una biografía histórica que desarrolla un relato y pertenece al mundo real. En el caso de *The Twilight Zone*, Rod Serling sería esta clase de autor. Aunque bien podría compartir este mismo crédito con los demás guionistas que ayudaron a escribir los 156 episodios de la serie.

Lector concreto: éste es el interlocutor del autor concreto que también pertenece al mundo real. Este tipo de lectores pueden ser individuales o colectivos (los de los medios de comunicación audiovisual). En este nivel se llevan a cabo relaciones pragmáticas.

Autor y lector ideal: es una especie de interlocutor modelo que el autor concreto tienen en su mente y viceversa. “Cada autor concreto, como individuo histórico, concibe de un modo específico al ‘lector ideal’ de cada una de sus obras, porque en cada una de ellas quiere dar una versión especial de sí mismo”.⁷²

⁷¹ Gérard Genette, *Figuras III*, citado por Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Op. cit., p. 124.

⁷² *Ibíd.*, p. 84.

Narrador concreto: este narrador no existe en el mundo real, sino en la ficción. Surge a partir de la mente creativa del autor concreto.

Lector concreto: éste sí vive en el mundo real y físico. “Cuando un relato de ficción dispone de un narrador que se dirige a su ‘lector concreto (narratorio), éste ya no habita el mundo real sino el mundo de la ficción”.⁷³

Retomando el concepto de narratorio, queda claro que éste más bien es el personaje (s) de la ficción a quien el narrador de un texto se dirige al efectuar la historia narrada. El narratorio no debe ser confundido con el lector concreto vinculado al autor concreto.

Ahora es necesario esclarecer qué tipo de narratorios existen de acuerdo con Jesús García Jiménez en *Narrativa Audiovisual*:

1. **Narratorio explícito o intradiegético:** el narrador lo menciona en la historia como tal.
2. **Narratorio implícito o extradiegético:** el narrador por lo general tiene que explicar su procedencia. Así como dar un poco de contexto en la historia relatada. En otros casos hace referencia al propio lector (real) como receptor de la historia.
3. **Narratorio-personaje:** el narrador puede dirigirse a un interlocutor que toma forma de un personaje aunque no intervenga propiamente en la diegésis.
4. **Narratorio-personaje-narrador:** el narrador suele convertirse en narratorio cuando habla para sí mismo, como por ejemplo en un monólogo.
5. **Narratorio individual o grupal:** el narrador puede dirigirse a un único personaje o a un grupo de personajes.
6. **Narratorio total o parcial:** el narrador se dirige única y exclusivamente a un personaje. Es poco común que el narrador cuente a un primer narratorio una parte de la historia, a un segundo otra parte y así sucesivamente.

⁷³ *Ibíd.*, p. 85.

Por otra parte, el concepto de **focalización** fue propuesto por Gérard Genette en *Figuras III*⁷⁴ que, de manera sintética, se refiere a describir por medio de quién (narrador) se contempla aquello que se narra. Para Genette existen tres tipos de focalización: focalización cero u omnisciente, focalización interna, focalización externa.

La **focalización externa** se refiere a que el narrador suele contar la historia desde afuera. Describe los eventos desde un punto objetivo, pues no conoce todos los hechos y además no está en contacto con los personajes y los sentimientos o pensamientos que emanan de éstos.

La **focalización interna** se refiere al punto de vista de un determinado personaje que participa en la acción (narrador homodiegético) o en la diegésis. “El personaje asume la doble función de “yo narrado” (personaje) y de ‘yo narrante’ (narrador) [...] participa en la diegésis”⁷⁵, como lo explica Jesús García Jiménez en *Narrativa Audiovisual*.

Genette apunta que la focalización interna tiene tres variables: la primera es la **focalización fija**, donde solamente un personaje centra la acción. La **focalización múltiple** señala que un grupo de personajes toman el papel del narrador de acuerdo a sus conocimientos en la historia. Por último, la **focalización variable** donde se atañe la focalización a varios personajes de manera discrecional.

Respecto a la focalización interna, Jesús García Jiménez, en *Narrativa Audiovisual*, señala que es muy común que un autor desee enfatizar este punto de vista a través de tres recursos visuales que corresponden al **encuadre connotativo**, el **corte** y la **cámara subjetiva**.

En el encuadre connotativo el personaje / actor se sitúa en el encuadre de manera que el espectador haga una aparente asociación con él. Es decir que, la espalda o perfil del personaje aparezcan en el extremo marginal de la pantalla y mirar el fondo que tanto el personaje / actor y espectador ven al mismo tiempo.

⁷⁴ Gérard Genette, *Figuras III*, España, Editorial Lumen, 1989, p. 241.

⁷⁵ Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Op. cit., p. 97.

La focalización a partir de un **corte** se debe principalmente al montaje. Por ejemplo, un personaje mira hacia afuera de la pantalla (espacio *off*), después se monta otra escena donde aparece un objeto, el espectador asume que dicho personaje ha mirado dicho objeto, pero la acción de mirar la han ejecutado al mismo tiempo tanto el espectador como el personaje.

La focalización con **cámara subjetiva** se aprecia cuando dicho dispositivo se posiciona “dentro del personaje” o “en lugar del personaje”. Generalmente este recurso se utiliza para identificar la visión del espectador con la del personaje.

La **focalización cero, omnisciente o narrativa no focalizada** se refiere a la ausencia total de focalización. En otras palabras, no existen restricciones para el narrador porque posee toda la información que acontece en la historia. Aquí, el conocimiento del narrador respecto a la historia parece ilimitado.

Se dice entonces que el narrador con focalización cero goza de ubicuidad, pues es una especie de Dios que sabe absolutamente todo lo que pasa en la narración. Además, suele ofrecer al receptor, lector, espectador lo que ocurre con los personajes y todo lo que gira alrededor de éstos. Esto le da un carácter autoritario para emitir juicios u opiniones de lo que está narrando.

Este último tipo de focalización acentúa perfectamente con Rod Serling, quien es el anfitrión estelar de cada uno de los episodios de *The Twilight Zone*. La razón principal obedece a que, aunque no es un personaje dentro de la diegésis, sí sabe lo que le pasará de principio a fin a los personajes que entran a la llamada “dimensión desconocida”, a partir de su famosa narración de apertura y narración de cierre. Sin embargo, ahora surge una pregunta al respecto, ¿el narrador es propiamente *The Twilight Zone* o *La dimensión desconocida*?⁷⁶

Sobre la **focalización sonora** en la narrativa audiovisual, Jesús García Jiménez, en *Narrativa Audiovisual*, advierte sobre la existencia de la **acusmática** o **focalización verbal**. La acusmática se refiere a “...el sonido que se percibe sin ver la causa o fuente de donde proviene. [...] El ser acusmático es ubicuo y lo ve

⁷⁶ Para ahondar en el significado de qué es o a qué se le llama *The Twilight Zone* o *La dimensión desconocida*, Noël Carroll, y Lester Hunt dedican en su obra, *Philosophy in The Twilight Zone* (2009), un capítulo titulado *Where Is the Twilight Zone?* para tratar de responder dichas preguntas.

todo. Su palabra es como la de Dios”⁷⁷. El autor señala que esta característica es atribuible a la música, a la fuente de la voz o al sonido no musical.

Por otra parte, el autor habla del **acusmático contingente**, el cual define de la siguiente manera: “Es aquella fuente u origen que, pese a ser percibido en voz o sonido, todavía no ha asumido una forma visible, pero puede hacerlo en cualquier momento”.⁷⁸

Aunado a estos conceptos, García Jiménez cita a Michael Chion, quien en su obra *La audiovisión* habla sobre el **vocicentrismo**⁷⁹. Dicho concepto hace referencia a que en los audiovisuales predominan las voces y después los demás sonidos. Es decir, de manera jerarquizada la voz se encuentra en el podio principal, mientras que los demás elementos sonoros se perciben como componentes secundarios.

Cabe mencionar que tanto la acusmática, el acusmático contingente y el vocicentrismo son elementos cruciales en la narrativa audiovisual de *The Twilight Zone*. Dicha afirmación es tangible ya que el *intro* que acompaña a las cinco temporadas del *show* puede catalogarse como un elemento acusmático, por el simple hecho de que existe una voz que narra y que además da la impresión de que conoce qué es *La dimensión desconocida*; sin embargo, los espectadores ignoran, al menos en el primer capítulo de la primera temporada, que esa voz narradora pertenece a Rod Seling.

A lo largo de los 35 episodios de la primera temporada, la voz narradora de Rod Serling se percibe únicamente como una fuente vocal sonora acusmática, pues el espectador jamás percibe su figura humana, sino hasta el capítulo 36: *A World of his Own*. En este episodio, Rod Serling se convierte en un narrador homodiegético que no sólo se hace presente mediante su voz, sino a través de sí mismo, frente a las cámaras, a la par de romper la cuarta pared con el espectador.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 101.

⁷⁸ *Ídem*, p. 101.

⁷⁹ Michel Chion, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, citado por Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, tercera edición, 1994, p. 102.

Si bien, a partir de dicho episodio la figura del narrador toma una naturaleza **acusmático contingente**, no será hasta la segunda temporada en adelante cuando Rod Serling deje parcialmente de lado la narración en voz en *off* para dar paso a una narración de inicio en la que él se antepone frente a las cámaras para que el espectador logre retener la imagen visual de éste. Por cierto, se dice que dejó parcialmente de lado la narración en voz en *off*, pues el recurso lo siguió utilizando en la narración de cierre de cada episodio.

Una de las particularidades de *The Twilight Zone* eran los “avances de la próxima semana”. Al finalizar cada episodio, exceptuando el primero y el último de cada temporada, una voz en *off* masculina y ajena a Rod Serling advertía a la audiencia que no despegara los ojos y oídos de su televisor, pues el susodicho introduciría una especie de *teaser* para el siguiente episodio.

Cabe señalar que desde el final del capítulo uno de la primera temporada, el espectador ya es consciente de quién es Rod Serling y el rol que representa en la serie. Con este dato podría quedar cancelado aquello que se explicó sobre la acusmática y el acusmático contingente. No obstante, debe aclararse que dichos conceptos forman parte de la diegésis de cada una de las historias narradas, por ende, aquellos avances semanales que ya advertían quién era Rod Serling, podrían considerarse totalmente fuera de la diegésis de cada episodio.

2.2.3 El espacio en la narrativa audiovisual

Antes de hablar del espacio diegético en la narrativa audiovisual, debe hacerse una diferencia de aquel espacio que no es parte de la diegésis y que más bien corresponde al espacio que la visión de espectador es capaz de percibir a través del encuadre. Mientras que la visión del ser humano le permite tener una percepción del espacio libre, tridimensional y a color de la realidad, la narrativa audiovisual es todo lo contrario. Por lo general, el ojo humano percibe el espacio en pantalla de manera limitada, plana, a color o en blanco y negro.

Ahora bien, como se anticipó en el apartado de la estructura dramática, los elementos imprescindibles de una narración o universo diegético corresponden

a los personajes, acciones, tiempo, lugar o espacio. Éste último se sitúa donde la acción, los personajes y el tiempo tienen lugar. Por lo general, el espacio cumple la función de indicar cuándo y dónde ocurre la diegésis para orientar y contextualizar al receptor.

Cuando se habla del espacio dentro de la diegésis en la narrativa audiovisual, Jordi Sánchez Navarro asume, en *Narrativa Audiovisual*, que “El espacio integra [...] los componentes físicos que sirven de escenario a la acción y al movimiento de los personajes [...] el concepto de espacio puede ser entendido en un sentido figurado como las esferas social y psicológica del relato”.⁸⁰

Rene Gardies, en *Comprender el cine y las imágenes*, refiere que el espacio es un socio activo de la narración y lo considera como un actante más a la par de los personajes. En otras palabras “...entre el personaje y el espacio se negocia de manera permanente una relación de confluencia, hecha de disyunción y de conjunción”.⁸¹

Una de las características del espacio audiovisual corresponde a su naturaleza restringida. Ante esto, se habla del **campo y fuera de campo** como aquel espacio representado y no representado en un determinado fotograma.

André Gaudreault y François Jost introducen, en *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, el término **espacio profílmico** (que si bien se aplica al séptimo arte, también puede tener cabida en el relato televisivo) que lo definen como “todo lo que se ha hallado ante la cámara [...] que es el campo, delimitado por el encuadre de la cámara, con su corolario, el espacio de rodaje (el espacio del que filma), necesariamente contiguo al primero”.⁸²

Mientras tanto, los autores de *Manual básico de narrativa y lenguaje audiovisual* advierten que la cámara limita el espacio con el encuadre. “La utilización de la cámara implica una selección del espacio encuadrado y supone dejar parte de la realidad fuera del encuadre”.⁸³

⁸⁰ Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa Audiovisual*, Op. cit., p. 34.

⁸¹ Rene Gardies. *Comprender el cine y las imágenes*, Op. cit., p. 112.

⁸² André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995, p. 92.

⁸³ Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Op. cit., p. 39.

De manera concreta el campo es todo aquello que registra la cámara dentro del encuadre / fotograma y que es percibido por el espectador. Por el contrario, el fuera de campo es todo lo que sucede y no es registrado por la cámara, o bien es aquello que el espectador cree que hay fuera del encuadre basándose estrictamente en lo que está dentro del encuadre.

Por lo general, el fuera de campo puede utilizarse como un recurso narrativo que detone fantasías o ponga a prueba la imaginación del espectador para realizar construcciones mentales de los hechos. Es común que las escenas que involucran asesinatos, el director opte por apartar la cámara de la acción y despertar sensaciones o sugerencias en el espectador que incluso pueden acrecentarse gracias a la implementación de recursos sonoros.

2.2.4 La temporalidad en la narrativa audiovisual: orden, duración y frecuencia

Antes de hablar de la temporalidad que transcurre en el mundo diegético de la narrativa audiovisual, es preciso hacer una clara diferencia de aquel tiempo que no es parte de la diegésis y corresponde más bien al tiempo que el espectador experimenta en la vida diaria. El tiempo en la realidad es completamente lineal y medido porque no existe reiteración y el pasado sólo se encuentra en la memoria humana.

En el audiovisual, por el contrario, existe un orden cronológico que puede ser alterado gracias a las diversas estructuras narrativas que existen. El tiempo también puede ser modificable, ya sea a través de las **elipsis** que lo suprime o por el uso de *flashbacks* y *flashfowards*.

Narrar tanto en la televisión como en otros medios lleva consigo una dualidad temporal que corresponde al tiempo de la historia y al tiempo del relato. "...aquella de los acontecimientos referidos (tiempo de la historia), aquella propia

del desarrollo textual (tiempo del relato). [...] se trata de negociar un tiempo en el otro”.⁸⁴

La historia corresponde a la narración contada en un orden lógico / cronológico de los hechos. Por otro lado, el relato es el que se encarga de materializar la historia, aquel texto narrativo que conforma un todo significativo, en otras palabras, es el modo en el que el narrador presenta la narración. La narración es aquella situación ficcional que convierte a la historia en un relato.

El tiempo del relato distingue tres modos de temporalidad: el orden, la duración (velocidad) y la frecuencia; los cuales cobran sentido gracias al tiempo de la historia, términos acuñados por Gérard Genette y que retoman André Gaudreault, y François Jost en *El relato cinematográfico. Cine y narratología*.

En dicho texto ambos autores sostienen lo siguiente:

“**El orden:** confrontando la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato. **La duración:** comparando el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos. **La frecuencia:** estudiando el número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis”.⁸⁵

Por lo tanto, el **orden** permite conocer la temporalidad de un relato. Seymour Chatman señala en *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* que “El discurso (así llama al relato) puede disponer de manera diferente los sucesos de la historia tantas veces como quiera, siempre que la secuencia de la historia siga siendo discernible. Si no, la trama clásica pierde su «unidad»”.⁸⁶

Aquello a lo que Chatman se refiere con “disponer de manera diferente de los sucesos de la historia” descansa en el término de anacronías, el cual Genette

⁸⁴ Rene Gardies. *Comprender el cine y las imágenes*, Op. cit., p. 113.

⁸⁵ Genette, Gérard, *Figuras III*, citado por André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología* Op. cit., p. 112.

⁸⁶ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Op. cit., p. 67.

define de manera simple como la alteración cronológica de los acontecimientos de una narración.

“El término *anacronía* designa todo tipo de alteración del orden de los eventos de la historia cuando son representados por el discurso. Estamos ante *anacronías* cuando un acontecimiento que, en el desarrollo cronológico de la historia, se sitúa al final de la acción es relatado anticipadamente por el narrador; o cuando la comprensión de los hechos del presente de la acción puede requerir recuperar sus antecedentes remotos”.⁸⁷

Gérard Genette asume que existen dos posibilidades para cambiar o alterar el orden de la historia: **analepsis** y **prolepsis**. La *analepsis* (*flashback*) es un recurso narrativo que generalmente presenta sucesos anteriores a los de la historia, relato o narración en cuestión. Su función básica corresponde a ilustrar el pasado de un personaje o recuperar eventos que son necesarios presentar al espectador para que la historia posea coherencia. La *prolepsis* (*flashfowards*) es otro recurso narrativo que se anticipa a los eventos de la historia y es posterior al presente de la historia, es decir, el futuro.

Ahora bien, se habla de **duración** o **velocidad** cuando existe una relación entre el tiempo que ocupan los sucesos en la historia y su extensión en el relato presentado en pantalla. Al respecto, en el inicio de este capítulo se advirtió que uno de los elementos esenciales de la estructura dramática es el tiempo y se estableció el tipo de temporalidades que afectan a una historia: el tiempo en el que transcurre la historia (época en la que se desarrolla la historia), el tiempo total de la historia (tiempo que transcurre desde el inicio hasta el final de la historia) y el tiempo real de la historia (se refiere al tiempo de proyección en pantalla, en caso de los audiovisuales).

David Bordwell, en *La narración en el cine de ficción*, hace una diferencia entre el tiempo que transcurre entre la historia y el argumento, también llamado relato.

⁸⁷ Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa Audiovisual*, Op. cit., p.45.

“Tenemos tres variables. La duración de la historia es el tiempo que el observador presume que requiere la acción: una década o un día, horas o días, semanas o siglos. La duración del argumento consiste en los espacios de tiempo que la película dramatiza, representa. De los diez años de acción histórica presumidos, el argumento dramatiza sólo unos meses o unas semanas.[...] La duración de la historia y la duración del argumento no están expresadas en el sistema estilístico del filme, pero sí un tercer tipo de duración. Podemos llamar a esta duración de pantalla «tiempo de proyección». La acción de la historia puede durar diez años, el argumento puede ir desde marzo a mayo del último año, pero la película puede presentar estas duraciones en un intervalo de tiempo de dos horas. Puesto que la duración de pantalla es el ingrediente principal del medio cinematográfico, todas las técnicas fílmicas: puesta en escena, fotografía, montaje y sonido contribuyen a su creación”.⁸⁸

Bordwell explica que, por lo general, la duración de la historia debe ser mayor a la duración del argumento, mientras que la duración del argumento debe ser mayor al tiempo de proyección. Esto obedece a que la mayoría de las narraciones audiovisuales representan la totalidad de cada acción, empujan las elipsis, como se verá más adelante en el análisis de *Eye of the Beholder*.

“En general, el término duración engloba una serie de procedimientos cuya función es acelerar o ralentizar la velocidad o tempo del relato”.⁸⁹ Entonces, la duración corresponde a la manera en que no sólo se alarga o detienen los hechos, sino cómo se omiten o resumen dichos hechos a lo largo del relato.

Para Genette existen dos formas de cambio o **anisocronías** en la velocidad del relato: aceleración / alargamiento que corresponde al ritmo del relato que es más rápido o largo que el de la historia y la desaceleración donde el ritmo del relato es más lento que el de la historia.

Partiendo de lo anterior, se establecen cuatro tipos de velocidades narrativas: la elipsis, sumario o resumen, escena y pausa.

⁸⁸ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996, p. 80-81.

⁸⁹ Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa Audiovisual*, Op. cit., p. 47.

<p>Elipsis</p>	<p>Parte de lo que se cuenta en la historia no se muestra en pantalla. En otras palabras, es un recurso de aceleramiento donde parte de la diegésis se suprime en el relato; sin embargo, no afecta la coherencia de la historia. Para Gérard Genette existen dos tipos de elipsis. La primera corresponde a la elipsis explícita, aquella que expresa de manera directa el tiempo que ha transcurrido. La segunda es la elipsis implícita, la cual no hace referencia directa en el paso del tiempo, sino que el receptor debe intuirlo.</p> <p>Martín Marcel en <i>El lenguaje del cine</i> describe varios tipos de elipsis:</p> <p>Elipsis inherentes: es aquella en la que se desaparecen espacios o tiempos “inútiles” en la acción narrativa, pero que no estropean el ritmo o coherencia del relato.</p> <p>Elipsis expresivas: éstas también suelen catalogarse como elipsis inherentes. Sin embargo, al suprimir los espacios y tiempos generan un efecto dramático o con carga simbólica.</p> <p>Elipsis de estructura: disimulan o esconden un determinado movimiento de la acción para generar suspenso. Éstas pueden ser objetivas o subjetivas. Las objetivas corresponden a todo aquello que se le oculta al espectador, mientras que las subjetivas corresponden a todo aquello que los personajes ignoran a su alrededor y por ende también es ignorado por el espectador.</p> <p>Elipsis de contenido: se refiere a la censura empleada en los productos audiovisuales. Es decir, la eliminación de escenas de sexo, violencia, etc.</p>
-----------------------	---

Resumen / Sumario	El tiempo del relato / pantalla es menor al tiempo de la historia. El material de la historia sí ocurre en el relato. La síntesis se aplica para presentar gran parte del mundo diegético en un momento limitado del relato, es decir, se aplica la analepsis (<i>flashback</i>). El narrador realiza una selección de los hechos. TR < TH
Escena	Se refiere a aquella velocidad narrativa en la que se busca darle igualdad al tiempo de la historia y al tiempo del relato. Dentro del diálogo se evidencia la sincronía del tiempo de la historia y el tiempo del relato. TR = TH
Pausa	El relato avanza, pero la historia no. Es común que la diegésis se detenga o se haga más lenta.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Genette, Gérard, *Figuras III*, España, Editorial Lumen, 1989, pp. 144-166 y Marcel, Martín, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002. pp. 83-93.

Como complemento de la tabla, David Bordwell asume que existen tres formas de manipular la duración de una historia. La primera de ellas es la **equivalencia**; se refiere a que la duración de la historia es igual a la duración del argumento y la proyección. La segunda corresponde a la **reducción** de la historia. Ésta puede darse a partir de la **elipsis** y la **compresión**. Así lo explica:

“**Elipsis:** la duración de la historia es mayor que la del argumento, que a su vez es igual a la duración de proyección. Una discontinuidad en el argumento marca una parte de la duración de la historia omitida.

Compresión: la duración de la historia es igual a la del argumento y ambas son mayores que la duración de proyección. No hay discontinuidad en el argumento, pero la duración de pantalla condensa la duración de argumento e historia”.⁹⁰

⁹⁰ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Op. cit., p. 84.

La tercera y última se refiere a la **expansión** de la historia. Está puede darse a partir de la **inserción** y la **dilación**. Bordwell lo explica de la siguiente manera:

Inserción: la duración de la historia es menor que la del argumento, que a su vez es igual a la duración de proyección. Una discontinuidad en el argumento marca el material añadido. **Dilación:** la duración de la historia es igual a la del argumento, y ambas son menores que la duración de proyección. No hay discontinuidad en el argumento, pero la duración de pantalla extiende la duración tanto de la historia como del argumento.”⁹¹

La **frecuencia** se refiere al número de veces que un acontecimiento de la historia se repite en el relato. Jordi Sánchez Navarro, en *Narrativa Audiovisual*, retoma a Gérard Genette donde desglosa tres posibilidades sobre el número de veces que un acontecimiento de la historia es mencionado en el relato.

El relato singulativo o singulativo literario: se ajustan el tiempo del relato y el tiempo de la historia. El hecho sucede una vez y el narrador lo cuenta una sola vez. Un relato singulativo también puede narrar una acción que se repite una y otra vez de forma idéntica.

El relato iterativo: un hecho o acontecimiento se narra varias veces, pero que en la historia únicamente ha sucedido una vez.

El relato repetitivo: éste narra varias veces un acontecimiento que ha ocurrido una sola vez en la historia.

No hay que perder de vista que el espacio, pero sobre todo la temporalidad de la narrativa audiovisual, no tendrían razón de ser sin la ejecución del montaje, ya que sería imposible la manipulación del espacio y tiempo, pues ambos son una conjugación de movimientos. Mención aparte para el movimiento como elemento esencial de la naturaleza del lenguaje audiovisual. Sin embargo, el concepto de montaje se abordará con más detalle en las siguientes páginas.

⁹¹ Ídem, p. 84.

2.2.5 El final narrativo

La razón principal para hablar sobre el final narrativo corresponde a que es uno de los sellos característicos de *The Twilight Zone*. La serie ha hecho gala de singulares y sorprendentes desenlaces como el que le corresponde al episodio *Eye of the Beholder*.

El aludido tópico es abordado por Jesús García Jiménez en su texto *Narrativa Audiovisual* y al cual denomina como “acción resolutive”. Según este autor, la acción resolutive posee varias características, entre ellas la de elucidación que consiste en “...un esclarecimiento definitivo de las relaciones existentes entre los motivos de la historia”.⁹² La otra característica corresponde a la parénesis, el cual refiere que “El final es el momento más indicado para que el autor exprese su visión personal del *ordo mundi*, del que su obra narrativa quiere ser exponente [...]”.⁹³

Para García Jiménez el final puede ser considerado un **estilema de autor**, pues en este se vierten la sensibilidad, la ideología, la capacidad estratégica, así como su destreza poética de dicho autor. En otras palabras, se hace evidente el estilo de éste. “El final es el momento en el que el ser y el parecer coinciden, es decir, el momento, en que se revelan los personajes verdaderos, se derrumban los falsos personajes, se develan los personajes ocultos y se desenmascaran los personajes engañosos”.⁹⁴

Por lo general, el misterio que embargaba cada capítulo de *The Twilight Zone* se revelaba con la culminación de la historia, aunque no de la manera que el espectador imaginaba. Aquello de ser o parecer está muy bien ejemplificado en *Will the Real Martian Please Stand Up?*, en el cual se devela durante los últimos minutos que el extraterrestre infiltrado era un hombre de traje y corbata, quien durante el transcurso del episodio no daba evidencia alguna de que fuera el personaje que los alguaciles estaban buscando.

⁹² Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Op. cit., p. 339.

⁹³ *Ibidem*, p. 340.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 344.

Asimismo, todos los episodios se caracterizaban por una moraleja que el mismo Rod Serling evidenciaba mediante una crítica para poner a prueba la moral de sus protagonistas y equipararlas con lo que sucede en el mundo real. Aunado a esta idea, se afirma que cada desenlace de *The Twilight Zone* es un auténtico estilema del autor, pues son palpables las preocupaciones políticas y sociales que embargaban en ese momento a Rod Serling, de tal suerte que su único escaparate para criticar o analizar determinada situación era plasmarla a través de la ciencia ficción.

Por último, conviene hablar de las tipologías de desenlaces que existen dentro de las narrativas de acuerdo con Carl Plantinga en uno de sus textos que conforman la obra *Philosophy in The Twilight Zone*.

El primero de los desenlaces corresponde a los **finales abiertos** y **finales cerrados** . El autor destaca que los finales cerrados son muy comunes en las narrativas convencionales, pues generalmente todas las preguntas de la narrativa son contestadas; además de otorgarle pleno conocimiento de la acción al espectador.

“... el final de la narrativa convencional es una especie de experiencia emocional convencional; es posterior a la tensión creciente, confrontación climática y resolución que son las características distintivas del arco dramático convencional. El final cerrado tradicional trae una sensación de calma con la resolución de problemas [...]”.⁹⁵

Por consiguiente, los finales cerrados dejan de alimentar los deseos de visualizar eventos futuros o de ansiar lo que podría verse a continuación. Pero curiosamente, varios episodios de *The Twilight Zone* con finales cerrados resultan inmunes a esa regla ya que en lugar de satisfacer al espectador con un final resolutivo, en realidad desatan preguntas y reflexiones capaces de sobrepasar al relato audiovisual. Sólo como ejemplos pueden citarse los

⁹⁵ Lester H. Hunt y Noël Carroll, *Philosophy in the Twilight Zone*, Estados Unidos, Editorial Wiley – Blackwell, 2009, p. 41.

episodios *Nick of Time* (1960), *Of Late I Think of Cliffordville* (1963) y *Mute* (1963).

Por otra parte, los finales abiertos no suelen resolver los problemas de la narrativa, sino que los dejan pendiendo de un hilo y a libre interpretación del espectador. “Dejan importantes macro preguntas sin respuesta (lo cognitivo), o de lo contrario no resuelven problemas o conflictos (lo dramático), que representan problemas de continuidad. Los finales abiertos también puede presentar ambigüedad [...]”.⁹⁶ En concreto, los finales abiertos dejan un fuerte deseo en el espectador de saber o entender qué pasó o lo que posiblemente puede suceder a continuación. Existe un libre albedrío de interpretaciones por parte de quien mira y escucha la historia desde afuera.

Ejemplo de un final abierto corresponde al episodio *The Odyssey of Flight 33* (1961). En éste un avión que va de Londres a Nueva York comienza a acelerar por alguna razón inexplicable. Pronto, los pilotos y tripulantes descubren que han viajado a través del tiempo en la era prehistórica (presencia de dinosaurios y ausencia de vida humana). Posteriormente, intentan revertir el tiempo para regresar al presente, pero la aeronave los sitúa sobre Nueva York en 1939. Finalmente, los pilotos realizan una última maniobra antes de que se agote el combustible, pero se advierte que el desenlace está cerca y las dudas se acrecientan gracias a la narración de salida de Rod Serling dejando en el aire la pregunta: ¿La aeronave logró regresar a su tiempo presente?

También existen los **finales sorpresa**, los cuales alteran los resultados esperados por el espectador. “Un final sorpresa, entonces, diverge de lo esperado, ofrece una solución impredecible a un problema, o responde la pregunta narrativa de una manera que normalmente no se anticipa”.⁹⁷ Ejemplos de final sorpresa en *The Twilight Zone* incluyen: *Time Enough at Last* (1959), *The Invaders* (1961) y *Nothing in the Dark* (1962).

⁹⁶ *Ibidem*, p. 43.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 44.

2.3 Narrativa televisiva

Mientras la narrativa audiovisual corresponde a la capacidad de las imágenes acústicas y visuales para contar historias, Inmaculada Gordillo, en *Manual de narrativa televisiva*, indica que la narrativa televisiva se ocupa de los relatos televisivos emitidos y creados para ser difundidos por la televisión.

“Una narración televisiva es un conjunto de acciones organizadas en unas determinadas coordenadas de tiempo y espacio, realizadas o emitidas a través de la televisión. Incluso los relatos que se han elaborado para otros medios de comunicación como el cine o le teatro, al emitirse por televisión se consideran relatos televisivos, ya que se someten a las lógicas internas y a la configuración enunciativa de la televisión”.⁹⁸

Inmaculada Gordillo plantea que existen seis áreas de estudio de la narrativa televisiva que corresponden a la morfología de la televisión. La tabla siguiente tiene como finalidad distinguir las diferentes formas de abordar un texto televisivo. Cabe señalar que estas seis categorías no se discriminan una de otra, ya que en una investigación pueden tomarse como base varias de éstas.

La inclusión de la tabla para esta investigación viene al caso porque el objeto de estudio es una serie de televisión, por ende, se retomarán algunas áreas de estudio que describe la autora para aplicarlas en el capítulo siguiente: la sintaxis televisiva y la analítica televisiva.

Sintaxis televisiva	Analiza la composición de un relato televisivo, específicamente el diseño formal de su organización expresiva y la estructura de sus componentes.
Semántica televisiva	Presta especial atención al estudio de los componentes de una historia narrativa en relación con sus referentes. Es decir, se

⁹⁸ Inmaculada Gordillo, *Manual de narrativa televisiva*, Madrid, España, Editorial Síntesis, 2009, p. 18.

	centra en la variación de temas clásicos, la recurrencia a temas universales y la actualización de mitos o cuentos de hadas tradicionales.
Analítica televisiva	Consiste en identificar los elementos que componen un texto audiovisual. A partir de la descomposición y recomposición se describe e interpreta el texto televisivo.
Creatividad televisiva	Se presta atención a la construcción de textos narrativos a partir de plantear la idea, la elaboración del guion etc. Poniendo de base la creatividad para escribir en “un medio audiovisual tan dinámico como la televisión”.
Taxonomía televisiva	Se encarga de ordenar y categorizar los relatos televisivos para diferenciarlos en géneros, estrategias narrativas o temáticas.
Pragmática televisiva	Concentra su atención en la relación que se genera a partir de los contenidos y los “efectos” que generan en el televidente.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Gordillo, Inmaculada, *Manual de narrativa televisiva*, Madrid, España, Editorial Síntesis, 2009, pp. 25-27.

Si bien ya se abordaron algunos de los componentes intrínsecos de la narrativa audiovisual, bien vendría hacer énfasis en aquellos propios de la narrativa televisiva. Para Inmaculada Gordillo los términos historia, discurso / relato y diegésis resultan fundamentales para construir una narrativa televisiva.

La autora señala que aunque la historia y el discurso / relato son términos diferentes, ambas partes resultan indivisibles dentro del fenómeno narrativo. Remarca que es imposible la existencia de una historia (representación) sin un discurso (contenido) y viceversa.

“En televisión, el concepto historia abarca los contenidos de cualquier programa narrativo, es decir, atañe a los sucesos y seres implicados en él. Podría definirse como el conjunto de acontecimientos que conforman la acción narrativa, lo que implica un proceso de selección y de organización argumental. [...] el discurso narrativo o relato sería la expresión y el modo a través del cual se comunica un argumento,

Implicaría -además de los procesos de selección en relación a los códigos televisivos- una disposición secuencial donde se organizan los mecanismos de la historia en una determinada composición sintáctica y lingüística. Es un concepto que pertenece, por tanto, a perspectivas metodológicas que conjuntan tanto la morfología como la sintaxis narrativa”.⁹⁹

Asimismo, argumenta que a veces la historia puede solapar al discurso y de manera inversa sucede lo mismo. Es decir, a veces, un programa televisivo puede provocar una fascinación en los espectadores únicamente gracias a la construcción de la historia narrada, sin prestar atención a los elementos formales del lenguaje audiovisual. Sin embargo, lo contrario sucede cuando se inyecta en el espectador una fascinación por los aspectos formales del relato y la historia pasa a segundo plano.

Como se señaló en subcapítulos anteriores, la diegésis corresponde al mundo ficticio donde tienen lugar determinados acontecimientos narrados. Para Inmaculada Gordillo el concepto de **diegésis en la televisión** se trata de “universos globales” dotados de espacio y tiempo que una historia desarrolla. La autora también denomina a la diegésis como **modelo del mundo** (concepto propio de la semántica narrativa) que se ocupa de unir determinado relato y el mundo representado en él, el cual, al mismo tiempo designa una realidad global con determinados personajes, espacios y tiempos.

Para la autora, los modelos del mundo de la narrativa televisiva se dividen en tres categorías. El primero es el modelo de la **realidad afectiva**, el cual se constituye por las reglas o instrucciones de la realidad, pues su contenido puede ser verificado empíricamente. Los discursos suelen ser no ficcionales (histórico, periodístico o científico) y se vislumbran a través de contenidos de corte documental, programas informativos, transmisiones deportivas o discursos políticos.

Las otras dos categorías corresponden al modelo del mundo **ficcional verosímil**. Éste, aunque no coincide con elementos tangibles de la realidad, si

⁹⁹ Ibídem, p. 42.

se asemeja a ella. En cambio, el modelo del mundo **ficcional inverosímil** no posee características similares a la realidad, las reglas posibles que gobiernan este mundo pertenecen exclusivamente a la fantasía. En concreto, ambas tipologías corresponden a discursos ficcionales y se vislumbran a través de películas, dibujos animados y series. Y aunque Inmaculada Gordillo hace estas tres distinciones, recalca que un discurso audiovisual (televisivo) puede valerse de estas tres dimensiones en mayor o menor medida, o en otras palabras se habla de una hibridación de géneros.

Con estas tres categorías, *The Twilight Zone* toma forma a partir del modelo del mundo ficcional verosímil e inverosímil. Dicho argumento se vale de la representación que Rod Serling realizó a partir de la realidad que en esos momentos se manifestaba en Estados Unidos y alrededores. Una realidad afectiva que transformó en ficción al momento de convergerla con situaciones y personajes que justamente apelan al título de la serie; a una dimensión desconocida.

Inmaculada Gordillo también habla de las configuraciones sintácticas de la narrativa televisiva y que incluyen una serie de modelos de acuerdo con la composición diegética de ésta. Uno de estos modelos corresponde a las historias atómicas, las cuales constituyen pequeños microtextos que conforman el contenido narrativo de un discurso. Estas historias atómicas se caracterizan por tener poca o mucha independencia relacionada con los conceptos de episodios, secciones y bloques narrativos, los cuales se definirán más abajo como parte de la sección de montaje del lenguaje audiovisual.

Gordillo expone dos categorías de historias atómicas: historias atómicas independientes e historias atómicas relacionadas o enlazadas. Esta segunda categoría la divide en cinco subcategorías: historias atómicas relacionadas por coordinación, historias atómicas relacionadas por subordinación, historias atómicas relacionadas entorno a un eje, historias atómicas relacionadas en abismo o estructura de cajas chinas e historias atómicas simétricas o estructura espectacular.

Para esta investigación sólo se toman en cuenta aquellas historias atómicas que se relacionan con *The Twilight Zone*. Se trata de las historias atómicas

independientes y las historias atómicas organizadas entorno a un eje. Inmaculada Gordillo define a las historias atómicas independientes como aquellas en las que:

“Su relación tiene que ver con algún componente narrativo en común (género, temática, espacio, etc.) pero su articulación es independiente, Cada una de ellas se relaciona íntegramente antes de dar paso a la siguiente. Algunas veces su unificación discursiva -que no diegética- responde a cuestiones extranarrativas, relacionadas con estrategias de producción o programación. Por norma general un discurso formado por historias atómicas independientes constituye un entramado textual organizado a partir de distintas diegésis”.¹⁰⁰

Curiosamente la autora ejemplifica esta categoría con un listado de series de antología que incluyen a *The Twilight Zone* de Rod Serling. La explicación es sencilla, pues el componente narrativo en común deviene de la ciencia ficción como género. Por otro lado, el entramado textual del que se hace referencia corresponde a las 156 episodios que constituyen al *show*, si consideramos que el creador de la serie se valió de la construcción narrativa de un mundo diegético diferente para cada episodio.

Respecto a las historias atómicas organizadas entorno a un eje, Inmaculada Gordillo argumenta que:

“Se trata de un modelo formal en el que dos o más historias atómicas, poseen un grado de independencia muy marcado, y su relación se supedita a un elemento -extradiegético o intradiegético- que actúa como un hilo narrativo o eje a partir del cual se relacionan las distintas historias atómicas. El mecanismo relacionante puede ser un presentador o componente extradiegético, o bien un personaje de la historia [...] **Se trata del caso más cercano a la estructura de historias atómicas independientes**, pero la diferencia viene dada a

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 50.

través del eje o dispositivo unificador que dota de coherencia a un discurso disgregado argumentalmente”.¹⁰¹

Cuando señala que las historias atómicas organizadas entorno a un eje son la estructura más cercana a las historias atómicas independientes, se debe a que poseen un elemento extradiegético que toma forma a través de un narrador. Este narrador en *The Twilight Zone* se llama Rod Serling, quien suele ser el dispositivo unificador de los 156 relatos disgregados de la serie, pero no tan disgregados, pues, como se señaló anteriormente, cuenta con un mismo narrador; y con temáticas y géneros en común.

Por último, ¿cómo se segmenta un producto audiovisual destinado a la televisión? De acuerdo con Inmaculada existe algo llamado segmentación en el discurso televisivo. La autora señala que la descomposición del discurso televisivo en fragmentos significativos forma parte de la narrativa audiovisual, propiamente de la sintaxis narrativa. “Segmentar consiste en dividir la totalidad del relato en unidades aislables con distintos niveles de significado. Un discurso se presenta al receptor como un bloque compacto de significación”.¹⁰² Con esta definición por delante, y con la noción de haber descrito las técnicas básicas del montaje, a continuación se contemplarán las principales unidades de segmentación dentro del discurso televisivo según Inmaculada Gordillo éstos corresponden a los episodios, secciones y bloques narrativos.

El episodio es considerado como el segmento de mayor entidad en la programación televisiva y la autora lo define de la siguiente manera.

“Es una unidad que contempla la posibilidad de mostrar distintas diegésis en el interior de un mismo discurso, o bien fragmentos marcadamente separados dentro de una misma historia. Podría definirse como la unidad de segmentación que contiene núcleos narrativos con sentido narrativo parcial”.¹⁰³

¹⁰¹ Ibídem, p. 51.

¹⁰² Ibídem, p. 45.

¹⁰³ Ibídem, p.46.

En palabras más sencillas, el episodio constituye un hecho en forma de historia / relato singular que está relacionado con otros hechos, los cuales completan toda una unidad global narrativa.

2.4 Lenguaje audiovisual

Uno de los primeros teóricos en considerar al audiovisual como un lenguaje a través del cine fue Christian Metz, quien planteó que el séptimo arte es un lenguaje sin un sistema lingüístico subyacente, pero que comparte una naturaleza sintagmática común con el lenguaje oral y escrito. En el libro *Narrativa Audiovisual*, Jordi Sánchez Navarro esboza algunas de las ideas que Christian Metz desglosa respecto al séptimo arte en *Ensayos sobre la significación del cine*.

“Al pasar de una imagen a dos imágenes, el cine se convierte en lenguaje. Tanto el lenguaje como el cine producen discurso mediante operaciones paradigmáticas y sintagmáticas. El lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para formar frases; el cine selecciona y combina imágenes y sonidos para formar ‘sintagmas’, es decir, unidades de autonomía narrativa en las cuales los elementos interactúan semánticamente. Mientras que ninguna imagen se asemeja totalmente a otra, la mayoría de los filmes narrativos se parecen entre sí en sus principales figuras sintagmáticas, en sus ordenaciones de relaciones espaciales y temporales”.¹⁰⁴

Aunado a esta idea, Francesco Casetti y Federico di Chio plantean, en *Cómo analizar un film*,^e que el cine es un lenguaje, pero también se dirá que es plausible aplicarlo a la televisión, pues ambos medios funcionan a partir de la sincronización de la imagen y el sonido. Entonces se dirá que el lenguaje cinematográfico y televisivo es también el lenguaje audiovisual en su forma más

¹⁰⁴Christian Metz, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (vol. 1, pág. 32), citado por Jordi Sánchez Navarro, *Narrativa Audiovisual*, Op. cit., p.86.

pura. Gracias a ese carácter lingüístico que Casetti y di Chio le atribuyen a los filmes se plantea que dicho lenguaje posee una serie de materias de expresión o significantes, signos y códigos.

Para Casetti y di Chio existen dos tipos de significantes: los significantes visuales y los significantes sonoros. Los primeros están relacionados al sentido de la vista y por ende se basan en un juego de luces y sombras. Los significantes visuales pueden dividirse en dos categorías que corresponden a las imágenes en movimiento y los signos escritos. Por último, se encuentran los significantes sonoros relacionados al sentido del oído y por ende basado en un juego de ondas acústicas. Los significantes sonoros se dividen en voces, música y ruidos. De este modo se tienen cinco significantes o materias de la expresión que son: **imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música.**

El lenguaje audiovisual también goza de diferentes tipos de signos de acuerdo con Casetti y di Chio. A partir de la teoría del signo propuesta por Charles S. Peirce, los autores señalan que las imágenes fungen como iconos, las palabras y al música como símbolos y los ruidos como índices.¹⁰⁵

Por último, Casetti y di Chio apuntan que el lenguaje audiovisual se rige a partir de códigos de carácter visual que incluyen planos, ángulos y emplazamientos de cámara, códigos sonoros que incluyen la banda sonora: música, voces, ruidos y silencios; y códigos sintácticos o de montaje.

En el texto *Introducción al lenguaje audiovisual* se dice que “Si algo caracteriza a lo audiovisual, en el sentido de diferenciarlo de los otros lenguajes, es que se desarrolla en torno a dos sentidos simultáneamente: la vista y la audición”.¹⁰⁶ En dicho texto se asume que el lenguaje audiovisual no es una suma o

¹⁰⁵ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, citado por Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 69. De acuerdo con Casetti y di Chio un *índice* es un signo que testimonia la existencia de un objeto, con el cual mantiene un íntimo nexo, pero sin llegar a describirlo. El *icono* se describe como aquel signo que reproduce los contornos del objeto, es decir, no se dice nada sobre el objeto, pero sí sobre sus cualidades. Por último, el *símbolo* es un signo convencional codificado a través de una “ley”. No se dice nada de la existencia o cualidad del objeto, más bien su existencia se designa con base en una norma.

¹⁰⁶ J. Pablo Castillo, “Introducción al lenguaje audiovisual. El cine y la TV como medios audiovisuales. La percepción de la realidad. La reproducción como 1° estrategia. El comentario como 2° estrategia”, [en línea], Departamento universitario de informática, URL: https://www.academia.edu/5943234/INTRODUCCI%C3%93N_AL LENGUAJE AUDIOVISUAL.

yuxtaposición de la imagen y el sonido, sino que es una combinación simultánea e interdependiente.

Desde una perspectiva técnica "... se puede englobar dentro de lo audiovisual aquellos productos culturales que registran imágenes y sonidos sobre soportes materiales y se transmiten a través de medios comunicativos".¹⁰⁷

El lenguaje audiovisual se entiende como un sistema de comunicación o estructura de signos y símbolos en el que se mezcla la imagen y el sonido / audio, los cuales logran ser percibidos a través del sentido de la vista y el oído. Gracias al lenguaje audiovisual es posible crear una atmósfera visual y auditiva a través de los planos, ángulos, emplazamientos de cámara, puesta en escena, estructura dramática, entre otros elementos, para posteriormente estructurar un mensaje dotándolo de ritmo, cohesión y continuidad; características propias del montaje.

Antes de abordar cuáles son las dimensiones que componen al lenguaje audiovisual, es necesario hacer un paréntesis para esclarecer de manera muy superficial las diferencias entre lenguaje y discurso audiovisual (cinematográfico, televisivo y narrativo).

Varios teóricos como Dominique Maingueneau, Émile Benveniste, Roman Jakobson, entre otros, tienen una concepción particular sobre el término discurso (concepto polisémico) como una acción comunicativa. Es Dominique Maingueneau, quien afirma que "el discurso es una organización lingüística de oraciones y frases que pertenecen a una tipología articulada en condiciones históricas y sociales de producción".¹⁰⁸

Helena Beristain aterriza el concepto en los terrenos de la lingüística para decir que: "Discurso lingüístico es pues, el lenguaje puesto en acción".¹⁰⁹ Asimismo, señala que el discurso no sólo puede ser hablado o escrito, sino que también puede asociarse a otros procesos semióticos no lingüísticos como un filme o en

¹⁰⁷ Demetrio Brisset, *Análisis fílmico y audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2011, p. 46.

¹⁰⁸ Dominique Maingueneau, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, 1980, citado por Abel Pérez Cervantes, *El doble literario. Estrategias narrativas que lo hacen posible*, Tesis de licenciatura, México, FCPyS UNAM, 2005. p. 19.

¹⁰⁹ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000, p. 153.

el caso particular de esta investigación a una serie de televisión (discurso televisivo).

En palabras simples se dirá que el discurso es una realidad compleja que se construye a partir del lenguaje, es decir, a través de un proceso sociocultural, psicológico y fisionómico del ser humano que implica una capacidad mental para poder construir en una unidad de sentido aquello que se piensa. El discurso no es el lenguaje en sí, pues el lenguaje se articula a partir de una lengua y un sistema de habla (conceptos vistos al inicio de este capítulo), sino un tipo de texto (escrito, audiovisual, etc.) que incluye un contexto.

De esta manera, se entiende que un discurso audiovisual, (cinematográfico, televisivo y narrativo) corresponde a un conjunto de lenguajes orales, escritos, sonoros, visuales etc., los cuales convergen para materializar dichos discursos en acciones comunicativas. Por lo tanto, el lenguaje audiovisual únicamente representa una parte del discurso.

Tras el paréntesis, y de acuerdo con Carolina Arraya en *Elementos del lenguaje audiovisual*, éste al igual que el lenguaje verbal suele componerse de los siguientes aspectos.

Dimensión morfológica: la morfología en la rama de la lingüística se refiere a aquella parte de la gramática que estudia la forma, la función y todo aquello que da cabida a las palabras junto con sus relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. En materia audiovisual los aspectos morfológicos que estructuran a este lenguaje corresponden a los elementos visuales y elementos sonoros. Según Carolina Arraya, los elementos morfológicos (imagen y sonido) poseen una función pragmática de carácter informativo, testimonial, formativo, recreativo, expresivo y sugestivo.

Para realizar un análisis semiótico de una imagen fija o en movimiento es necesario distinguir que las imágenes poseen un nivel **denotativo** y **connotativo**, como lo explica el semiólogo francés Roland Barthes en el texto *La aventura semiológica*.

Barthes señala que todo sintagma de significación incluye un plano de la expresión (E) y un plano del contenido (C) y que la significación coincide con una

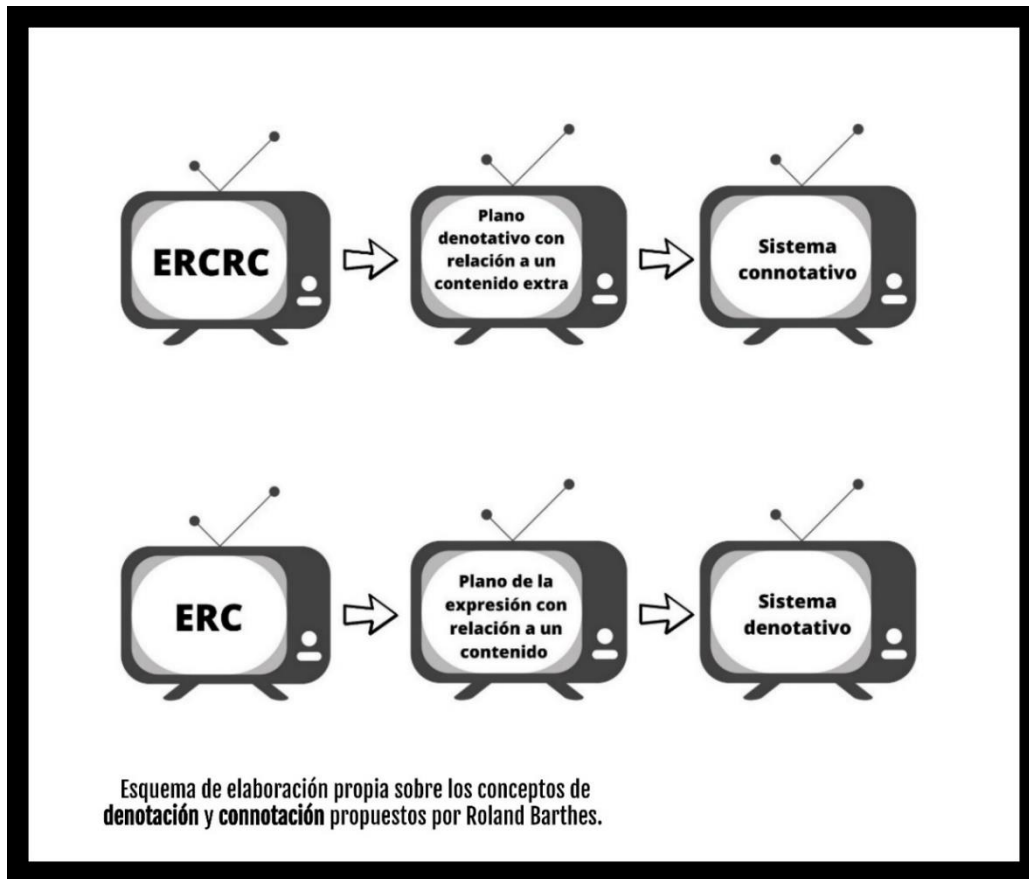
relación R de ambos planos, concretando la fórmula E R C. Según el autor, E R C corresponde a un elemento (simple) de un sistema comprendido de dos partes, este elemento primario se convierte en el plano de la expresión o significante de un segundo sistema, es decir, aquello visiblemente obvio, nombrado sistema de la denotación.

El segundo elemento (complejo) del sistema corresponde a la fórmula (E R C) R C, la cual se configura como una extensión del plano denotativo, donde el plano de la expresión ahora se constituye por un sistema de significación. Es decir, un significado adicional de aquello visiblemente obvio, nombrado sistema de connotación. Así lo explica Roland Barthes:

“Supondremos ahora que tal sistema E R C se convierte a su vez en el elemento simple de un segundo sistema, que de esa manera será su extensión; habrá entonces que considerar dos sistemas de significación imbricados uno en otro, pero también desligados uno del otro. Sin embargo, el <<desligamiento>> de los dos sistemas puede hacerse de dos maneras enteramente diferentes, según el punto de intersección del primer sistema en el segundo, con lo cual resultan dos conjuntos opuestos. En el primer caso, el primer sistema (E R C) se convierte en el plano de expresión o significante del segundo sistema [...]”.¹¹⁰

En términos simples, la denotación es aquello que el espectador logra percibir en un primer momento, lo que evidentemente representa una imagen. En cambio, la connotación se refiere a los significados complejos que están codificados dentro de dicha imagen.

¹¹⁰ Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Editorial Paidós, 1993, pp. 75-76.



Por otra parte, Donis A. Dondis, en *La sintaxis de la imagen*, apunta que la comunicación visual o las imágenes constan de otro tipo de elementos como las líneas, los puntos, los contornos, la dirección, los tonos, el color, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento.

Del mismo modo, señala que las imágenes pueden tener un carácter **representativo, abstracto y simbólico**.

“[...] representacionalmente - aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la experiencia-; abstractamente - cualidad cinestésica de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementales básicos, realizando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos de confección del mensaje, simbólicamente - el vasto universo de sistemas de símbolos

codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado".¹¹¹

En otras palabras, establece que las imágenes pueden ser o no un reflejo de la realidad. Las imágenes con carácter representativo o figurativo corresponden a las representaciones "fieles" de la realidad. Si la imagen comparte similitudes con la realidad, está hablándose de un carácter simbólico o esquemático. La abstracción¹¹², en tanto, se refiere a aquellas imágenes que no tienen una similitud o exactitud con la realidad.

Por el otro lado, están los elementos sonoros que incluyen la voz (palabras / diálogos), música, efectos sonoros, sonidos ambientes, ruidos y silencios. Estos componentes de carácter audible bien podrían atribuírseles también un carácter denotativo y connotativo, representativo, simbólico y abstracto.

Dimensión sintáctica: en el lenguaje oral y escrito la sintaxis otorga orden, relación, coordinación y hasta subordinación a las palabras, frases y oraciones. En el lenguaje audiovisual la sintaxis también se aplica a partir de una serie de reglas con las que se unen u organizan las formas para construir una historia o relato.

Los elementos que apoyan a dicha organización corresponden a los ángulos, planos, movimientos de cámara / lente, continuidad, ritmo, composición, profundidad de campo, iluminación, colores y la intensidad del sonido (en primer, segundo o tercer plano), textos. Éstos influirán en el significado final que el autor, director o creador busquen entregarle al espectador mediante el montaje.

¹¹¹ Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1995, p. 83.

¹¹² Pero esos no son las únicas características con las que puede converger una imagen. Donis A. Dondis sugiere que las imágenes cargan con un nivel de simplicidad / complejidad, originalidad / redundancia, simetría / asimetría, equilibrio / inestabilidad, regularidad / irregularidad, unidad / fragmentación, economía / profusión, reticencia / exageración, predictibilidad / espontaneidad, actividad / pasividad, sutileza / audacia, neutralidad / acento, transparencia / opacidad, coherencia / variación, realismo / distorsión, singularidad / yuxtaposición, secuencialidad / aleatoriedad, plana / profunda, agudeza / difusividad y continuidad / episodicidad. Sin embargo, estas clasificaciones suelen aplicarse de manera específica a las imágenes fijas o incluso a áreas como la pintura y la escultura y no de manera rigurosa en el lenguaje audiovisual y las imágenes en movimiento.

Dimensión semántica: en el área de la lingüística, la semántica se dedica a estudiar el significado del signo lingüístico. Si este concepto se traslada al lenguaje audiovisual estaría hablándose de aquellos significados que surgen a partir de los aspectos denotativos y connotativos de las imágenes y los sonidos. El significado de los elementos del lenguaje audiovisual queda subordinado a las intenciones que determinado autor desee otorgarle a cada imagen y sonido. Asimismo, la carga connotativa queda a subordinación del espectador / receptor, quien ejerce un carácter subjetivo para interpretar el mensaje construido a partir del lenguaje audiovisual.

Dimensión estética: además de una función narrativa, descriptiva y semántica, los elementos formales del lenguaje audiovisual también poseen un carácter estético. Las imágenes e incluso los sonidos poseen valores estéticos que pueden ser catalogados como bellos o grotescos.

Ahora bien, Inmaculada Gordillo, en *Manual de narrativa televisiva*, hace hincapié en la dimensión morfológica del lenguaje audiovisual para señalar la importancia de los códigos sonoro-visuales como los componentes primarios del lenguaje televisivo-audiovisual, así como el cine, los videojuegos y parcialmente la fotografía y la radio. La autora realiza la clasificación de dichos componentes en cinco ámbitos: códigos visuales, códigos gráficos, códigos sonoros, códigos sintácticos, códigos temporales y códigos ideológicos y culturales.

Los **códigos visuales** corresponden a las imágenes que conforman un relato audiovisual que incluye encuadres, ángulos, planos y movimientos de cámara y los diferentes objetivos de la cámara.

Los **códigos gráficos** se componen a partir de títulos, intertítulos, rótulos, mensajes, logotipos, créditos y marcas. Éstos suelen acompañar a las imágenes o en su defecto, sustituirlas.

Por otra parte, se habla de los **códigos sonoros** que incluyen: voz, música, efectos sonoros, ruidos y silencios. El sonido puede diferenciarse en dos categorías: **diegético** y **no diegético**. El primero alude a los códigos sonoros que forman parte de la historia relatada (dentro de la diegésis). El segundo se refiere a las fuentes sonoras que no forman parte de la historia, es decir, aquellos sonidos que los personajes no perciben (fuera de la diegésis).

Gordillo apunta que el sonido posee diferentes funciones en la narrativa televisiva. Los elementos sonoros no sólo aportan información de carácter semántico (sobre todo gracias a los discursos lingüísticos de los personajes), sino que también organizan los espacios dramáticos, dan dirección a la mirada del espectador hacia la pantalla, crea expectación, anticipa situaciones, plasman determinados ambientes, dan matiz a las imágenes, contribuyen a la continuidad del relato o añaden información a objetos.¹¹³

Los **códigos sintácticos** se refieren a la puesta en serie de las imágenes y sonidos previamente capturados a partir de la puesta en escena o puesta en cuadro. Estos códigos están directamente relacionados con el montaje y la edición para establecer una relación temporal y espacial entre escenas.

Y los **códigos temporales** que en particular se refiere a las modalidades de transmisión que ofrece el medio televisivo, es decir, transmisión directa o transmisión diferida. Señala que la particularidad de las transmisiones en vivo recae en que la narrativa desarrollada por determinado programa se produce simultáneamente al hecho narrado.

Por último, hace una acotación para señalar que el lenguaje audiovisual, haciendo énfasis en el lenguaje televisivo, está plagado de códigos ideológicos y culturales, los cuales marcan una relación de la televisión y la sociedad. Alude que todo programa televisivo es una manifestación ideológica que se configura a partir del lenguaje audiovisual y la narrativa. Inmaculada Gordillo lo explica de la siguiente manera.

“Los rasgos significativos que acompañan a las unidades discursivas de un programa de televisión aportan información relacionada con valores ideológicos, sociales y culturales, marcando así cuestiones relativas a lo positivo y negativo, aceptable y reprobable, adecuado e impropio, etc., dentro de una comunidad. Todo programa televisivo es una propuesta que manifiesta tanto la ideología como las intenciones de los responsables del mismo, por lo que pone en marcha una serie de estrategias relacionadas con la puesta en escena y la configuración narrativa para transmitir esos contenidos,

¹¹³ Inmaculada Gordillo, *Manual de narrativa televisiva*, Op. cit., p. 39.

en muchos casos de forma subliminal. Valores relacionados con sexo, género, con etnia-raza, con roles sociales, con cuestiones partidistas o ideológicas, corresponderían, entonces, a este tipo de códigos”.¹¹⁴

Este argumento en particular obtiene una relación directa con *The Twilight Zone*. Como ya se ha expuesto, la serie se configuró como un *show* que no sólo entretenía, sino que se preocupaba por abordar temas de la época a nivel político, social, económico, histórico, humanístico y filosófico, pero siempre disfrazándolo de diferentes géneros televisivos, como la ciencia ficción, debido a la censura que aquejaba al modelo comercial de la televisión en Estados Unidos.

2.4.1 Unidades narrativas: toma, escena y secuencia

Para que el lenguaje audiovisual pueda ser, valga la redundancia, visualizado y audible, la cámara ha fungido como el artefacto técnico por excelencia que pone en acción lo que se ve y se escucha en pantalla. Gracias dispositivos como las cámaras es posible darle unidad al relato a través de tomas, escenas y secuencias que logran capturarse entre los límites del encuadre.

Una de las bases para construir una historia para medios audiovisuales, en este caso para la televisión, tiene que ver con la **escena**, la cual en palabras de Maximiliano Maza y Cristina Cervantes, en *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, “...es la unidad mínima de lugar dentro del desarrollo de una acción dramática”.¹¹⁵

Para estos autores, la escena se compone de cuatro elementos básicos: personajes, acciones, lugares y tiempo. Por ende, la escena es un lugar o situación donde uno o varios personajes llevan a cabo acciones en un espacio y tiempo determinados.

¹¹⁴ *Ibíd*em, p. 40.

¹¹⁵ Maximiliano Maza Pérez y Cristina Cervantes de Collado, *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, Op. cit., p.37.

En tanto, las **tomas** hacen alusión a la cantidad de veces que se registra una escena desde distintas posiciones o emplazamientos de cámara.

La **secuencia** se define como “...una pequeña acción, con principio, desarrollo y final propios, que forma parte de la acción total de la historia”.¹¹⁶ Ésta puede desarrollarse en uno o varios escenarios y construirse a partir de una o varias escenas. La secuencia en general, es la unidad máxima en el lenguaje audiovisual. A su vez, el **plano secuencia** corresponde a filmar una escena sin ningún tipo de cortes.

2.4.2 Planos, ángulos, encuadres y emplazamientos de cámara

Es común que los ángulos, encuadres y emplazamientos de cámara le otorguen a la cámara un rol activo en lugar de pasivo dentro de la narrativa audiovisual. Por lo general, se utilizan para dotar de sentido o determinado significado a las acciones que los personajes realizan en un espacio y tiempo determinados. Asimismo, cumplen una función descriptiva y dramática que ayudan a generar sentido dentro de la historia para expresar distintas cosas y al mismo tiempo despertar un determinado tipo de emoción, sentimiento o interés en el receptor.

En términos prácticos, el **encuadre** se denomina como la porción de escena que se desea “encerrar” o mejor dicho, encuadrar en el visor de la cámara. Martin Marcel, en *El lenguaje del cine*, define al encuadre de la siguiente manera: “Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla”.¹¹⁷




De acuerdo con este autor, el encuadre permite dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro para mostrar sólo un detalle significativo de la acción, modificar el punto de vista del espectador y además jugar con la **profundidad de campo**.

¹¹⁶ Ibídem, p. 39.





¹¹⁷ Martín, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 41.



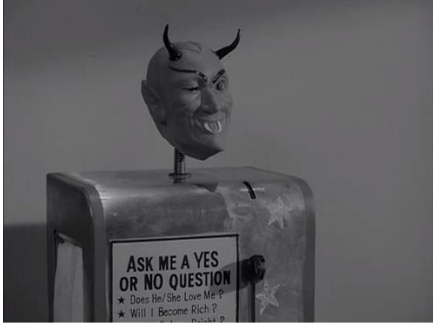

Por otra parte, un **plano**, según los autores de *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, se refiere a "...la unidad mínima de significado [...] un plano es más pequeño que una escena, pues ésta se constituye normalmente por varios planos".¹¹⁸

Planos

<p>Gran plano general: muestra un gran escenario donde predomina el paisaje y la figura humana aparece como parte de ese paisaje.</p>	 <p><i>The Monsters Are Due on Maple Street</i> (1960)</p>
<p>Plano general: se utiliza para empezar una escena, nos muestra donde se desarrollará la acción para ubicar el paisaje y a los personajes.</p>	 <p><i>The Monsters Are Due on Maple Street</i> (1960)</p>
<p>Plano entero: permite ubicar al individuo y su entorno, se distinguen rasgos del paisaje y los personajes.</p>	 <p><i>Time Enough at Last</i> (1959)</p>

¹¹⁸Maximiliano Maza Pérez y Cristina Cervantes de Collado, *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, Op. cit., p. 39.

<p>Plano americano: muestra a un personaje de las rodillas hacia arriba.</p>	 <p><i>Two</i> (1961)</p>
<p>Plano medio: muestra al personaje de la cintura hacia arriba. Permite ver algo del entorno, pero se presta más atención al personaje.</p>	 <p><i>Nothing in the Dark</i> (1962)</p>
<p>Primer plano: muestra al personaje de los hombros hacia arriba, los rasgos del rostro se ven perfectamente, pero sin llegar al detalle.</p>	 <p><i>Mirror Image</i> (1960)</p>
<p>Plano subjetivo: la cámara muestra lo que el personaje ve, toma la visión en primera persona del aludido personaje.</p>	 <p><i>Eye of the Beholder</i> (1960)</p>
<p>Close Up: el rostro del personaje abarca la pantalla.</p>	

	 <p data-bbox="874 577 1348 660"><i>Will the Real Martian Please Stand Up?</i> (1961)</p>
<p data-bbox="240 678 836 752">Big Close Up: se utiliza para revelar detalles concretos del rostro como un ojo o la boca.</p>	 <p data-bbox="986 1070 1236 1099"><i>The After Hours</i> (1960)</p>
<p data-bbox="240 1117 836 1191">Tight Shot: equivale al <i>Big Close Up</i>, pero centra su atención en otra parte del cuerpo o un objeto.</p>	 <p data-bbox="1002 1505 1220 1534"><i>Nick of Time</i> (1960)</p>
<p data-bbox="240 1556 836 1720">Over the Shoulder: muestra a dos personajes hablando. El hombro de uno de los personajes se aprecia en primer plano, mientras que el otro personaje está en segundo plano.</p>	 <p data-bbox="986 1937 1236 1966"><i>The Hitch-Hiker</i> (1960)</p>








<p>))Two Shot: muestra a dos personajes. Puede aplicarse un plano americano o un plano medio.</p>	 <p><i>Nightmare at 20,000 Feet</i> (1963)</p>
<p>Group Shot: muestra a tres personajes o más. Generalmente va acompañado de un plano entero o plano general.</p>	 <p><i>It's a Good Life</i> (1961)</p>
<p>Plano holandés: la cámara se inclina a partir de 30°. Su propósito es transmitir tensión.</p>	 <p><i>The Howling Man</i> (1960)</p>

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone* (1959-1964), Internet Movie Database (IMDb), URL: https://www.imdb.com/title/tt0052520/?ref=tt_ov_inf.

Ángulos

<p>Normal: la cámara permanece paralela al suelo, a la altura de los ojos del personaje o a la altura media de un objeto.</p>	
--	--

	 <p data-bbox="898 573 1262 604"><i>Long Live Walter Jameson (1960)</i></p>
<p data-bbox="237 618 782 831">Picado: angulación oblicua de la cámara, se coloca mirando hacia abajo al personaje u objeto. En el lenguaje audiovisual generalmente connota un estado de inferioridad o sumisión.</p>	 <p data-bbox="970 965 1190 996"><i>Four O'Clock (1962)</i></p>
<p data-bbox="237 1008 782 1220">Contrapicado: angulación oblicua inferior. La cámara se coloca mirando hacia arriba al personaje u objeto. En el lenguaje audiovisual generalmente connota un estado de superioridad o grandeza.</p>	 <p data-bbox="951 1426 1209 1458"><i>The Little People (1962)</i></p>
<p data-bbox="237 1469 782 1547">Cenital: la cámara se posa arriba del personaje.</p>	 <p data-bbox="943 1818 1222 1850"><i>The Obsolete Man (1961)</i></p>
<p data-bbox="237 1865 782 1944">Nadir: la cámara se sitúa debajo del personaje.</p>	

	 <p data-bbox="943 595 1222 622"><i>Third from the Sun</i> (1960)</p>
<p data-bbox="240 640 751 667">Gusano: la cámara se sitúa a ras del piso.</p>	 <p data-bbox="967 1043 1195 1070"><i>Little Girl Lost</i> (1962)</p>

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone* (1959-1964), *Internet Movie Database (IMDb)*, URL: https://www.imdb.com/title/tt0052520/?ref=tt_ov_inf.

Emplazamientos o movimientos de cámara

Martín Marcel, en *El lenguaje del cine*, asume que los emplazamientos o movimientos de cámara ostentan diversas funciones desde el punto de vista de la expresión cinematográfica. Pero cabría asumir que también en la expresión televisiva.

Los movimientos de cámara obedecen al acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento, creación de movimiento ilusorio en un objeto estático, descripción de un espacio o acción. Asimismo, la definición de relaciones espaciales entre dos objetos / personajes de la acción, relieve dramático de un personaje u objeto, expresión subjetiva de la visión de un personaje y la expresión de la tensión mental de un personaje.

<p>Tilt Up: movimiento gradual de la cámara sobre su eje de arriba hacia abajo.</p> <p>Tilt Down: movimiento gradual de la cámara sobre su eje de abajo hacia arriba.</p>	
<p>Dolly: movimiento de toda la cámara en línea recta de adelante hacia atrás o viceversa.</p>	
<p>Paneo: movimiento de la cámara sobre su eje horizontal, de izquierda a derecha o viceversa.</p>	
<p>Pedestal Up: movimiento elevar la cámara sobre un trípode.</p> <p>Pedestal Down: movimiento de bajar la cámara sobre un trípode.</p>	
<p>Travelling: movimiento horizontal de la cámara hacia la izquierda o derecha; adelante o hacia atrás. Generalmente se utilizan rieles.</p>	
<p>Crane o Boom: su efecto es similar al del pedestal, sin embargo la cámara se mueve hacia arriba o hacia abajo en una grúa.</p>	
<p>Arc: movimiento en forma de arco, alrededor de un objeto o sujeto de izquierda a derecha o viceversa.</p>	



	
<p>Tongue: movimiento de la cámara de izquierda a derecha o de derecha a izquierda sobre una grúa.</p>	

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Tostado Span, Verónica, *Manual de producción de video: Un enfoque integral*, México, Editorial Pearson Educación, 1999, pp. 158-185.

2.4.3 Banda sonora: música, efectos sonoros, voz / palabra (diálogos), ruidos y silencios

Se ha establecido que el lenguaje audiovisual funciona por sí mismo gracias a la conversión que la imagen y el sonido ejecutan para contar una historia. Pues bien, corresponde abordar las características de los elementos sonoros que hacen posible la existencia del lenguaje audiovisual. También es preciso señalar cuáles son algunas de las aportaciones que brinda el sonido como complemento de la imagen. En palabras de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía en *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, el sonido cumple seis funciones básicas:

1. Facilita la continuidad y la fluidez de la narrativa.
2. Permite una gran economía de planos, pues el sonido puede representar elementos ausentes del encuadre gracias al sonido en *off*, sin la necesidad de que sean visibles.
3. El plano ya no es el simple protagonista, el sonido también suele ser pieza clave en el montaje y dotar de ritmo a las escenas. Los elementos sonoros brindan mayor cohesión espacio-temporal y una continuidad más sólida

sostenida gracias a la actuación y diálogos de los actores y los movimientos de cámara que los siguen.

4. Permite la adhesión de un narrador oral (primera o tercera persona) a través de su voz en *off*.
5. Aporta un sentido dramático, sobre todo cuando se efectúan los silencios.
6. Permite la apreciación de un rico universo acústico de los ruidos, los cuales pueden tener una función mimética, dramática y expresiva.

Por su parte, David Bordwell y Kristin Thompson, en libro *El arte cinematográfico*, sostienen que el sonido ostenta diferentes dimensiones relacionadas con el ritmo, la fidelidad, el espacio y el tiempo.

Respecto al **ritmo**, señalan que los diálogos, los efectos sonoros, la banda sonora entre otros, poseen un ritmo compuesto por un compás, un tempo y un esquema de acentos. Resulta que los usos rítmicos del sonido son imprescindibles del ritmo que ofrece el montaje, pues como se ha planteado el sonido y las imágenes se complementan para construir un discurso audiovisual donde todos los elementos estén coordinados, aunque el efecto buscado puede ser contrario cuando la intención del autor es impregnar disparidad entre la imagen y el sonido dentro del montaje.

La **fidelidad** obedece a que el sonido es fiel respecto a la fuente que el receptor imagina. Es decir, si en escena aparece vidrios rotos, el sonido evidentemente debe de corresponder a la acción vista, todo esto con la única intención de darle verosimilitud al relato audiovisual.

También se encuentra la dimensión **espacial** donde el sonido proviene de una fuente en particular. Se habla entonces de los sonidos diegéticos y no diegéticos. Los autores ejemplifican que los sonidos diegéticos provienen regularmente de las voces (diálogos), sonidos, música interpretada por instrumentos que forman parte de la diegésis. Por el contrario, los sonidos no diegéticos se refieren a los sonidos que proceden de una fuente externa o fuente de la diegésis y que por lo general los personajes no perciben. Asimismo, aluden que el sonido diegético puede ser visible o no, es decir, dependiendo si la fuente está dentro o fuera de campo.

Y finalmente, se habla de la dimensión temporal, con ella el autor, cineasta o creador tiene la libertad de representar el tiempo de diferentes maneras y puede existir sincronía o no entre la imagen y el sonido. Bordwell y Thompson señalan que los sonidos pueden ser sincrónicos y acrónicos.

De manera general corresponde explicar cuáles son cada uno de los elementos del lenguaje exclusivamente sonoro. Éstos son: **la palabra, la música, los efectos sonoros, los ruidos y el silencio** que Lidia Camacho describe en la obra *La imagen radiofónica*. Aunque los conceptos que a continuación se presentan son, para Lidia Camacho, exclusivos del medio radiofónico, es preciso advertir que también lo son dentro de los terrenos cinematográficos, televisivos y los medios audiovisuales en general.

<p>La palabra</p>	<p>Tiene como base una función comunicativa pues sugiere un intercambio de diálogos. La palabra puede encontrarse presente en los diálogos, en los monólogos y en las voces en off de un relato audiovisual.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Diálogo: resulta ser un intercambio alternado de ideas opiniones y sentimientos entre dos o más personajes. Sus funciones básicas son atraer el interés, ayudan a establecer una comunicación cálida, personal y emotiva, facilitan la empatía, la proyección y la identificación del oyente. • Monólogo: es el discurso de un solo personaje que expresa pensamientos, emociones y deseos así mismo. • Voz en off: es un sonido que suele pertenecer a alguien estando en escena, pero que no participa en ella temporalmente.
--------------------------	--

	<p>Asimismo, la voz en off posee un carácter expresivo que se identifica con cuatro atributos básicos: intensidad, tono o frecuencia, timbre y duración.</p>
<p>La música</p>	<p>Básicamente funciona para crear imágenes sonoras que por lo general evoca sentimientos, descripciones de cosas, hechos, situaciones o ambientes. La música puede poseer varias funciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Función descriptiva: sirve para representar un ambiente en general de algún lugar. Del mismo modo, la música con carácter descriptivo sirve como <i>Leitmotiv</i> para representar o caracterizar a un personaje, lugar u objeto. • Función expresiva: trata de evocar, reforzar, expresar o provocar estados de ánimo no sólo en los personajes, sino que repercutan en quien mira y escucha. • Función narrativa: suele asociarse con su capacidad de anticipar un acontecimiento o de apoyo para sincronizar la intensidad de las acciones o situaciones. • Función rítmica: atañe a que la música suele complementar el ritmo de la acción dentro del relato.
<p>Los efectos sonoros</p>	<p>Éstos suelen ser naturales o artificiales que gracias a su correcta utilización logran plasmar verosimilitud a los espacio reales o imaginarios que se perciben en las historias. Los efectos sonoros de igual manera poseen varias funciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Función descriptiva: suelen describir o ilustrar el entorno donde se desarrolla la historia.

	<ul style="list-style-type: none"> • Función expresiva: ayudan a crear situaciones anímicas. Los efectos sonoros pueden estar relacionados con determinados estados de ánimo. • Función narrativa: aquí, los elementos sonoros sirven como elementos de puntuación para separar o unir escenas, sin necesidad de anunciarlo verbalmente, musicalmente o visualmente. • Función rítmica: apoyan el ritmo interno de la narración. Ciertos efectos sonoros pueden producir un determinado estado psicológico que ayude a marcar un ritmo en la narración.
<p>Los ruidos</p>	<p>Aunque pueden catalogarse dentro de los efectos sonoros, en realidad se tratan de sonidos no deseados que alteran las funciones fisiológicas de los personajes dentro de un relato audiovisual.</p>
<p>Los silencios</p>	<p>Aunque podría asumirse que el silencio no existe en su forma más pura, es necesario establecer que sí existe y es un recurso utilizado en los medios audiovisuales con cierto valor comunicativo. El silencio tampoco se excluye de determinadas funciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Función descriptiva: da sentido a determinadas atmósferas. Su papel es esencialmente dramático. • Función expresiva: el silencio ayuda a expresar lo que desean, quieren, piensan o sienten los personajes. • Función narrativa: sirve como elemento de puntuación espacio-temporal. • Función rítmica: al igual que los efectos sonoros o la música, el

	silencio puede dotar de ritmo a determinadas acciones de una narración.
--	---

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Camacho, Camacho Lidia, *La imagen radiofónica*, México, McGraw-Hill, 1998, pp. 14-31.

En este punto es necesario dedicar un pequeño apartado a los diálogos que corresponden a aquello que se ejecuta gracias al habla humana. Si bien la palabra suele asociarse con el lenguaje oral, cabe señalar que en el lenguaje audiovisual ostentan un carácter sonoro, por el simple hecho de producirse a través del aparato fonador. Los diálogos como parte de la narrativa audiovisual y el lenguaje audiovisual presuponen ser "...un intercambio alternante, directo, inmediato, personal y dialectico, de ideas, opiniones o sentimientos entre dos o más personajes por medio del lenguaje".¹¹⁹

Jesús García Jiménez, en *Narrativa Audiovisual*, señala que los diálogos tienen una **función vicaria**, es decir, por lo general sustituyen elementos narrativos que suelen ser representados a través de la imagen o bien, el sonido.

Asimismo, señala que el autor de determinado relato audiovisual suele tomar en consideración tres factores para la ejecución de los diálogos. El primero tiene que ver con el personaje. Generalmente, los diálogos cobran sentido dentro de la diegésis gracias a los sujetos que establecen acciones en la narrativa audiovisual. Los diálogos, suelen ser indicadores para revelar las características físicas y psicológicas de los personajes al ser "discursos develadores de identidad".¹²⁰

El segundo factor se relaciona a la obra narrativa. Esto quiere decir que, los diálogos suelen hacer más legible el texto narrativo. Como parte de la mimesis de los personajes, éstos dotan verosimilitud al relato. El último factor tiene que ver con el lector-oyente-espectador. De nueva cuenta se enfatiza en su carácter legible sobre el texto narrativo, pero esto con la intención de que el receptor pueda decodificar el mensaje del discurso narrativo y audiovisual. Asimismo,

¹¹⁹ Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual*, Op. cit., p. 215.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 219.

otorga un carácter de identificación, en el cual, el receptor puede establecer una especie de conexión con los personajes de carácter psicológico.

Con relación a *The Twilight Zone*, los diálogos siempre jugaron un papel importante dentro del *show* que cautivaban la atención del espectador en escenas clave. La producción nunca tuvo que valerse de costosos efectos especiales o imponentes puestas en escena para resultar atractiva, en realidad sólo bastaba con colocar frente a las cámaras a un par de actores que recitarán ingeniosos diálogos para retener el interés en la historia. Para hacer inteligible este elemento se tomará de referencia el capítulo 17 de la quinta temporada titulado *Number 12 Looks Just Like You*.

Number 12 Looks Just Like You sitúa al espectador en un sociedad distópica donde los ciudadanos están obligados a modificar la estética de su cuerpo al alcanzar una determinada edad. Para dicha transformación, los individuos disponen de limitados modelos diseñados conforme al canon de belleza. No obstante, Marilyn Cuberle, una chica considerada poco agraciada de acuerdo a dicho canon, se niega a cambiar su cuerpo tal y como lo hacen todos los demás, pues piensa que, si todo el mundo es bello, al final nadie lo es.

El siguiente diálogo corresponde al clímax del episodio cuando Marilyn se declara en contra de cambiar su aspecto físico, mientras todos intentan convencerla de hacerlo. Marilyn reposa en una habitación y de pronto irrumpe Valerie (pariente cercana y quien ya se había sometido al cambio físico) para sostener una conversación con ella y tratar de persuadirla. Sin embargo, el intercambio de diálogos entre ambos personajes denotan el temor y la desesperación de Marilyn por pertenecer a una sociedad que ha caído alienada entre la vanidad, la superficialidad y la pérdida de identidad.

- Valerie: He estado pensando en lo que dijiste. Me refiero a lo que dijo tu padre. Bueno, no veo por qué estás tan preocupada por él. Él está muerto. Quiero decir, seguramente has tenido otros padres. Mi madre se ha casado once veces, y personalmente, de todos modos, me han gustado más los padrastros.
- Marilyn: Valerie, por favor no lo hagas.

- Valerie: Mira, sé que has tenido nueve padres desde el primero. Todos se casan con todos estos días.
- Marilyn: Valerie, para.
- Valerie: Simplemente no veo cómo alguien puede seguir casado con el mismo esposo durante cien años. Y además, he oído que tu padre era bastante aburrido.
- Marilyn: Valerie, ¡para! ¡Deja de hablar de **mi padre!** ¿Ninguno de ustedes puede entender? Le amaba. Me preocupaba por él. Era bueno y amable, y se preocupaba por mí, no por lo que llevaba, no por mi aspecto, sino por lo que pensaba, lo que sentía. Y lo que es más importante, se preocupaba por sí mismo y su dignidad como ser humano. **No murió en el incidente de Ganímedes. Mi padre se suicidó. Porque cuando le quitaron su identidad, no tenía razón para seguir viviendo.**
- Valerie: [sorprendida] Simplemente no te entiendo, Marilyn.
- Marilyn: Valerie... ¿No puedes sentir nada?
- Valerie: Bueno. Me siento, me siento bien. Siempre me siento bien. La vida es bonita, la vida es divertida. Soy todo, y todo es uno.
- Marilyn: [sollozando] No puedes entender, ¿verdad?
- Valerie: ¿Qué?
- Marilyn: ¡Cuberte! [sollozando] ¡No pueden entender! ¡No pueden entender! ¡No pueden entender!¹²¹

¹²¹ Diálogo extraído del episodio 17 de la quinta temporada de *The Twilight Zone* titulado *Number 12 Looks Just Like You* (1964).



Number 12 Looks Just Like You (1964).

2.5 Puesta en escena

Con el objetivo de darle peso a la estética audiovisual es momento de hablar de la puesta en escena como aquel espacio escénico en el que convergen distintos elementos como la iluminación, el color, el vestuario, el maquillaje y la decoración que le otorgan sentido y realismo visual a las historias.

Retomando las palabras de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía en *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, la puesta en escena puede definirse de la siguiente manera:

“La puesta en escena, se refiere, fundamentalmente, a la creación de un ambiente general que sirve para dar credibilidad a la situación dramática. Este concepto engloba, por tanto, la decoración, la luz, el color, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la interpretación de los actores. En suma, todos los elementos expresivos que configuran la creación de un filme o programa”.¹²²

¹²²Federico, Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Op. cit., p. 153.

De acuerdo con este dúo de autores, la puesta en escena permite la creación de nuevas realidades (mundos posibles / mundo diegético) que deben aceptarse como una posibilidad mágica que ofrece el medio audiovisual. En concreto, la función principal de la puesta en escena es darle credibilidad a la situación dramática.

A continuación un desglose de los elementos que componen la puesta en escena:

Escenografía / Decorado	<p>Ésta puede conceptualizarse como el espacio escénico en el que se reproduce el lugar imaginario en el que se desarrolla la acción. El escenógrafo también llamado director de arte o director artístico se encarga de crear los ambientes que corresponden con los requerimientos dramáticos y expresivos de lo que se plasma en un guion. El objetivo de éste será crear una atmósfera de credibilidad presentada en pantalla. Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía apuntan que el decorado tiene la capacidad de crear espacios con la atmósfera conveniente a cada tema, ayudando a comprender el mundo interior de los personajes y además provocando inquietudes en el espectador. Asimismo, para la creación de decorados puede valerse de distintas técnicas que van desde manipular el tamaño de los objetos que lo componen, hasta valerse de elementos sintéticos que corresponden a la utilización de técnicas digitales o de realidad virtual. El decorado también puede ir acompañado de <i>atrezzo</i> o accesorios que contribuyen al desarrollo de las acciones de los personajes. Por último, los decorados pueden ser naturales o artificiales. En otras palabras, los decorados pueden ser visibles en exteriores o</p>
--------------------------------	---

	interiores, reales o contruidos dentro de un estudio de filmación.
Luz	<p>Es un espectro visible gracias a los mecanismos que efectúa el ojo humano. Con ello es posible que la visión diferencie entre colores primarios (rojo, amarillo y azul) y colores secundarios (naranja, verde y morado). Gracias a estos procesos biológicos, el espectador puede percibir la luz, la cual es capaz de modificar la manera en el la que se percibe el entorno de la puesta en escena y escenografía.</p> <p>Luz natural: proviene del Sol y suele utilizarse en exteriores, aunque resulta difícil su control en escena.</p> <p>Luz artificial: suele provenir de diferentes fuentes luminosas, ésta permite un control más exacto de la luminosidad que se requiere en alguna escena. Por lo general, se emplea en interiores, aunque también en exteriores.</p> <p>Luz dura: se caracteriza por reflejar sombras muy oscuras y bordes marcados.</p> <p>Luz suave: es una iluminación mucho más natural, pues la transición de las sombras es más sutil y da la impresión de que no se utilizan luces artificiales.</p> <p>Iluminar a un personaje / objeto</p> <p>Luz principal o luz clave: sirve para determinar la atmósfera de la escena. Generalmente se sitúa de tal forma que ilumina a la persona u objeto lateralmente para darle relieve. Este tipo de luz debe provenir de una sola fuente luminosa (foco).</p> <p>Luz secundaria o luz de relleno: se coloca de lado opuesto a la luz clave. Su objetivo es aclarar las fuertes sombras que originan la luz principal.</p>

	<p>Luz de contra o contraluz: suele utilizarse para generar un efecto tridimensional e iluminar detrás del sujeto u objeto.</p> <p>Luz de fondo: con este tipo de iluminación se consigue el efecto de separar el sujeto u objeto del fondo, para resaltar la sensación de profundidad. Por supuesto que el uso de las luces no es un tema arbitrario, pues todo dependerá de la situación, el espacio, así como de las características de los sujetos (personajes) y objetos que los rodean.</p>
<p>Iluminación</p>	<p>Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía apuntan que la iluminación es la base de todas las técnicas visuales, pues otorgan sensación de tridimensionalidad, de la cual carecen algunos medios que representan la realidad sobre dos dimensiones. La iluminación por lo general ayuda a dotar a los elementos de la puesta en escena de variaciones de perspectiva, tamaño, distancia, forma y textura. Su principal función radica en dirigir la atención del espectador a los elementos encuadrados, los gestos y las acciones. La iluminación también puede atribuirle a las imágenes significados connotativos, principalmente aquellas que juegan con la luz y las sombras para crear sensaciones en el espectador.</p> <p>El esquema de este apartado se encuentra debajo de la tabla.</p>
<p>Vestuario</p>	<p>Por lo general, éste resulta ser un elemento externo que da rasgos característicos a los personajes. Contribuyen a la definición del personaje, características físicas y psicológicas, procedencia cultural y social; además de ser un marco de referencia para ubicar el tiempo, espacio y época en el que se desarrolla la historia. El vestuario está directamente relacionado con los personajes</p>

	que son puestos de relieve dentro del decorado, pero siempre el vestuario hará destacar a los personajes.
Utilería	También llamados <i>props</i> se refieren al mobiliario y a los artículos que acompañan a la puesta en escena. Ésta se divide en: Utilería de escenario: sillas, sillones, escritorios, mesas etc. Decorado de escenario: cortinas, cuadros, lámparas de mesa, floreros, plantas, candelabros, esculturas, etc. Hand props: artículos con los que los personajes interactúan y que toman entre sus manos. Éstos pueden ser: lentes, carteras, dinero, dispositivos electrónicos, etc.
Maquillaje	También resulta ser un elemento externo de los personajes. Su uso va encaminado a transformar los colores propios de la piel, o bien, como una herramienta correctora para disminuir ciertas imperfecciones del rostro.
Caracterización	La caracterización va ligada a maquillaje. Sin embargo, también se atribuye a una modificación en el aspecto físico, acciones palabras o pensamientos de los personajes.
Interpretación o desempeño actoral	El objetivo clave de la interpretación es transmitir sensaciones que conecten con el espectador y que provoque un proceso de identificación. Si bien, el proceso de dirigir actores y actrices es muy diferente entre el teatro, el cine y la televisión, comparten varios aspectos en común como las acciones, la mímica y la expresión facial, así como palabras, elementos visuales (apariencias, gestos, expresiones faciales y corporales) y elementos sonoros (voz, efectos).

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999, pp. 153-169.



2.6 Montaje

En los subcapítulos anteriores se abordó de qué manera las películas o *shows* de televisión se dividen en fragmentos denominado planos, los cuales obtienen una especie de dinamismo gracias a los ángulos, encuadres y emplazamientos de cámara con los que son manipulados. Ahora viene consigo el montaje, el cual resulta ser la base del lenguaje audiovisual, pues a partir de éste los planos logran una cohesión que da como resultado la unidad de un largometraje o serie de televisión.

Sin embargo, no sólo son los planos los que logran hacerse de una unidad y sentido gracias al montaje. Desde un primer nivel, todos los elementos de la narrativa audiovisual como la estructura dramática: personajes, acciones, tiempo y espacio; así como el narrador también gozan de unidad, los cuales se encuentran organizados dentro de un plano.

Si bien el montaje como proceso de organización y planeación es exclusivo del cine, la televisión también lo adoptó con la finalidad de proporcionarle **unidad** y **continuidad** al texto narrativo y audiovisual. Las imágenes o escenas por sí solas carecen de sentido, por ende necesitan unirse para producir significados y efectos psicológicos en quien mira y escucha. El montaje funciona como una

herramienta con la cual, los creativos escogen lo que quieren que el espectador vea en pantalla, cómo quieren que sea apreciado, así como en qué orden y con qué ritmo será presentado.

Rocío Delgadillo Velasco, en *Teorías sobre el montaje audiovisual*, señala que la definición del montaje debe considerarse a partir de un plano técnico y un plano creativo.

“Técnicamente es el proceso por el cual se unen los distintos planos para formar una continuidad de escenas dotada de cierta duración. Pero también es un proceso creativo, gracias al cual el temperamento de un artista se expresa, a través de la sucesión deliberada de escenas, del ritmo que determinan los planos y de la cadencia con que suceden las imágenes”.¹²³

Asimismo, esta autora alude que el montaje más que un simple ensamblaje de imágenes, corresponde a un proceso creativo. Aunado a ello, destaca cuáles son las funciones del montaje. La primera de ellas corresponde a la **función narrativa**. Sin embargo, también posee una **función expresiva** que implica que el montaje siempre expone una idea o mensaje que provoca emociones. Por última, añade que el montaje se configura como un proceso productor de sentido.¹²⁴

Por su parte, Martín Maciel, en *El lenguaje del cine*, asume que “...el montaje es la organización de los planos de un filme en ciertas condiciones de orden y duración”.¹²⁵ Este autor establece una importante distinción entre el montaje narrativo y el montaje expresivo. El montaje narrativo consiste en reunir los planos en una secuencia lógica o cronológica para relatar una historia permitiéndose hacer uso de los *flashbacks* y *flashforwards*. Por otra parte, el

¹²³ Rocío Delgadillo Velasco, *Teorías sobre montaje audiovisual*, Trabajo de grado de la Universidad Católica Boliviana de Cochabamba, URL: <https://www.redalyc.org/pdf/4218/421839650008.pdf>, p. 70.

¹²⁴ Ídem, p. 70.

¹²⁵ Martín, Marcel, *El lenguaje del cine*, Op. cit., p. 144.

montaje expresivo produce a través de la yuxtaposición de imágenes un efecto en quien mira y escucha.

“Llamo ‘montaje narrativo’ al aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (el encadenamiento de los elementos de la acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por el espectador). En segundo lugar, existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en fin [...]”.¹²⁶

Sin embargo, señala que un montaje normal puede ser un montaje narrativo, mientras que un montaje rápido o lento encajaría con un montaje expresivo, pues dicha velocidad podría ejercer un efecto psicológico. Asimismo, apunta que existen excepciones, pues el montaje narrativo puede traer consigo un valor expresivo.

2.6.1 Tipos de montaje

Los primeros usos del montaje son exclusivos del cine cuya intención era otorgarle unidad y sentido a las historias para transmitir alguna idea o emoción de la mejor manera posible. Fue así que varios realizadores de diferentes corrientes cinematográficas comenzaron a experimentar con el montaje y exponer las primeras teorías en torno a este como **Sergei Eisenstein**, **D. W. Griffith** y **Vsévolod Pudovkin**, entre otros. Uno de los pioneros del montaje cinematográfico fue el cineasta norteamericano D. W. Griffith también conocido como *El padre del cine moderno*, quien comenzó a hacer uso del primer plano,

¹²⁶ Ídem, p. 144.

del *flashback* y del montaje paralelo visibles en sus obras *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916).

De acuerdo con Rocío Delgadillo Velasco, en *Teorías sobre el montaje audiovisual*, D.W. Griffith anticipó que las escenas podían dividirse en planos largos, medios o plano detalle para que la audiencia progresivamente ingresara al centro emocional de la escena. Por ende, fue uno de los primeros cineastas en utilizar el plano detalle con fines dramáticos, el campo contra campo y los *flashbacks*, así como la creación de engranajes narrativos para asegurar la continuidad de la historia. Estos elementos condujeron a que descubriera el montaje expresivo. Por otro lado, el montaje paralelo le permitió al cineasta experimentar mezclando imágenes de una situación A una con una situación B. Es decir, intercalar dos historias paralelas, donde dos o más escenas suceden en momentos distintos, pero que gracias a la alternación de dichas escenas, las dos historias se desarrollan simultáneamente.

Por su parte, Sergei Eisenstein siguió los pasos de D.W. Griffith, pero en sus estudios y experimentos dio por hecho que el montaje era la matriz principal para darle significado a un filme. Eisenstein planteó que la yuxtaposición de dos planos siempre dará como resultado un tercer significado que no estaba contenido en los dos primeros planos con un significado neutral. De ahí que el montaje tenga la capacidad de mostrar significados concretos que no es capaz de percibir el espectador cuando se antepone a planos separados y sin un sentido aparente.

En el texto *La forma del cine*, el cineasta soviético expone una clasificación de los métodos de montaje.

Montaje métrico	(Forma dramática) Se basa en la absoluta duración de los fragmentos vistos en pantalla. Los <i>clips</i> de video son empalmados de acuerdo con su longitud, como si se tratara de un compás de música. Todo esto, sin importar el contenido de dichos fragmentos. El punto cumbre o la tensión que emana de este montaje se construye a través del ritmo y la
------------------------	---

	<p>velocidad con que se hacen los cortes; entre más velocidad existe en cada corte, mayor será la tensión transmitida al espectador.</p>
Montaje rítmico	<p>(Ritmo de la narrativa) También conocido como montaje continuo. La longitud de los fragmentos está directamente relacionado con el contenido de éstos. Los cortes se realizan a partir de la música, efectos de sonido o las acciones dentro del plano como diálogos o movimientos de uno o más personajes/cámara. Las repeticiones, la cámara rápida, la cámara lenta o a destiempo hacen posible una narrativa rítmica o atención afectiva por aceleración. Este tipo de montaje es común en las películas de acción o <i>traileres</i> cinematográficos.</p>
Montaje tonal	<p>Aquí el movimiento se percibe de manera mucho más amplia. Este tipo de montaje se basa en el sentido emocional del fragmento y en sus distintas tonalidades, en otras palabras, de su denominantes. Aquí se toman en cuenta todos los elementos que predominan en un encuadre como pueden ser: la iluminación, escenografía, tipo de angulación o emplazamiento de cámara y el color. Todo esto con la finalidad de ampliar la experiencia emocional del espectador.</p>
Montaje sobretonal o armónico	<p>(Metáfora y analogía) Éste es un compendio de los tres métodos de montaje anteriores. Se mezclan el ritmo, las ideas y las emociones en un solo fragmento.</p>
Montaje intelectual o ideológico	<p>(Construcción del significado de la película) En este, los planos están ensamblados de tal manera que lo que el espectador ve en pantalla puede desconcertarlo, generando en éste una especie de reflexión o interpretación libre de acuerdo a lo que ocurre con dichos planos.</p>

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, México, Editorial Siglo XXI, 1995, pp. 72-81.

Por otra parte, el catedrático de cine y lengua inglesa Ira Konigsberg expone, en el *Diccionario técnico Akal de cine*, un listado de los tipos de montaje que se han gestado gracias a las distintas corrientes cinematográficas a lo largo de la historia. Por su puesto, este tipo de montajes tienen su origen en el cine; sin embargo, al ser un elemento sustancial del lenguaje audiovisual, éste también se implementa en otros medios audiovisuales como el de la televisión.

Montaje acelerado	Montaje rápido de un plano al siguiente para aumentar el ritmo y la cadencia de la acción en pantalla. La longitud de cada uno de los planos resulta progresivamente más breve, mientras contemplamos diferentes puntos de vista sobre la misma acción u observamos tomas de acciones diversas pero relacionadas entre sí.
Montaje americano	Técnica de montaje desarrollada en Estados Unidos, especialmente durante los años treinta y cuarenta, que condensa el tiempo y el espacio representando una gran cantidad de acción en un breve periodo de tiempo, mediante una serie de saltos de imagen, encadenados y sobreimpresiones. Esta técnica también se empleaba para la representación de los sueños y de estados mentales alucinatorios.
Montaje temático	Tipo de montaje que une los planos en virtud de alguna idea o tema más que en atención al desarrollo narrativo. Este tipo de montaje funciona sin atender a relaciones temporales o espaciales, creando en su lugar un concepto intelectual para el espectador que le permita unificar el montaje. Señala que este tipo de montaje equivale al montaje intelectual que propone Sergei Eisenstein.
Montaje alterno	Supone cortar entre dos o más acciones independientes para mostrar su interrelación.

	<p>Frecuentemente, dichas acciones suceden simultáneamente, y su mutua interacción sirve para crear <i>suspense</i> o para crear un contrapunto irónico. Este tipo de montaje también se utiliza cuando se corta entre acciones que suceden en tiempos distintos para mostrar su relación. El término montaje paralelo se emplea como sinónimo, pero, a veces, se reserva para acciones que transcurren en distintos tiempos, limitándose en ese caso el de montaje alternado a acciones que suceden simultáneamente.</p>
Montaje asociativo	<p>Configuración y ordenación de los planos para resaltar alguna relación temática, conceptual o dramática entre ellos.</p>
Montaje clásico	<p>Busca conseguir un efecto dramático o emotivo más que un efecto de continuidad; por ejemplo, el repentino corte de plano general a primer plano de un actor.</p>
Montaje con <i>raccord</i> sobre el movimiento o la acción	<p>Montaje de un plano a otro realizado de tal forma que la acción parezca continua. Normalmente el espectador no es consciente de dichos cambios de perspectiva, que evitan que la escena se vuelva monótona, le aportan emoción o dramatismo y llaman la atención sobre diversos aspectos de la acción o sobre información relevante. Para conseguir la discreta continuidad de dichos planos, cabe utilizar una sola cámara, repitiéndose los movimientos finales de un plano al comienzo del siguiente de manera que la acción se superponga, o bien filmar con más de una cámara al mismo tiempo empalmado posteriormente los planos en el momento adecuado o cambiando de una cámara a otra en el instante justo.</p>
Montaje de continuidad	<p>Montaje que hace que el filme avance de manera sencilla, lógica y fluida que utiliza el espacio y el tiempo de una forma coherente, que desarrolla la narración de un modo lineal,</p>

	que no resulta llamativo, al mantener los mismos personajes y objetos de un plano a otro fundamentalmente mediante cortes de continuidad, y en el que las escenas se suceden sin rupturas o saltos repentinos.
Montaje de planos en progresión o toma triple	Montaje algo rígido y más bien convencional de una escena, siguiendo la progresión de la triple toma efectuada durante el rodaje, en virtud de la cual la cámara ha pasado primero de un plano general de situación a uno o varios planos medios y, después, a uno o varios primeros planos.
Montaje dinámico	Montar una serie de planos de diversos objetos, personas y detalles no pertenecientes necesariamente a la misma escena, pero que funcionan en conjunto para crear una situación dramática y para estimular una sensación de implicación y tensión en el público. Generalmente hay una escena principal que se restablece a lo largo de todo el montaje. El montaje parece abrupto, o los planos individuales actúan en yuxtaposición los unos con los otros, pero todos se sintetizan para formar un solo contexto. Esta técnica se opone al montaje de continuidad, que crea una sensación de acción continua mediante un estilo de montaje apenas perceptible.
Montaje elíptico	Estilo de montaje en el que faltan partes de la acción y no se incluyen planos de cobertura o transiciones ópticas. Este tipo de montaje produce saltos de imagen (<i>jump cuts</i>) de una acción a otra o de un lugar a otro.
Montaje formal	Montar planos de aproximadamente la misma duración. Este tipo de montaje crea un ritmo dominante, lento y formal a lo largo de toda la película.
Montaje invisible, de continuidad o <i>découpage classique</i>	Exclusivo de Hollywood, pues más allá de enfatizar en una técnica de montaje, prestaban más atención a las acciones y a los

	actores. Cortar de un plano a otro de una forma tan discreta que los espectadores son prácticamente inconscientes del cambio en la posición de la cámara al contemplar la acción. El montaje invisible contrasta con el estilo de <i>montage</i> desarrollado por Eisenstein en la Unión Soviética. La técnica de Eisenstein provoca en el espectador reacciones intelectuales, emocionales y psicológicas mediante el corte evidente de un plano a otro, que yuxtapone y relaciona una serie de imágenes distintas. En gran medida, la mayoría de las películas contemporáneas siguen el estilo invisible en el montaje, excepto cuando se quiere conseguir efectos determinados.
Montaje lento	Montaje en el que los planos poseen una duración más amplia, sensiblemente, de la habitual.
Montaje paralelo	Cortar entre dos o más acciones relacionadas que suceden simultáneamente en diferentes lugares o que tienen lugar en tiempos distintos. El término «montaje alternado» también se emplea para este tipo de cortes; cuando este término se utiliza para referirse únicamente a acciones que suceden simultáneamente, el de montaje paralelo se utiliza entonces para acciones que no son simultáneas en el tiempo.
Montaje rápido	Hacer cortes rápidos en una serie de planos breves, creando así en los espectadores una sensación de emoción. El montaje rápido también puede producir confusión o anticipación, dependiendo del contexto.

El acomodo de la tabla es de elaboración propia. Sin embargo, el contenido ha sido citado textualmente. Fuente de consulta: Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Estados Unidos, Akal, 2004, pp. 326-333.

Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, en *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, realizan una clasificación del montaje obedeciendo al

modo de producción, según la continuidad o discontinuidad temporal, según la continuidad o discontinuidad espacial y según la idea o contenido.

El montaje según el modo de producción abarca dos tipos: montaje interno y montaje externo.

El montaje interno: suele llevarse a cabo sin movimientos de cámara o con movimientos de cámara o simplemente de óptica. Este montaje ocurre naturalmente dentro del plano. Los tipos de montaje interno son los siguientes:

Por profundidad de campo: por lo general se desarrollan dos acciones (o más) en el mismo encuadre, las cuales reclaman alternativamente la atención del espectador. Las dos acciones se muestran al mismo tiempo con nitidez, aunque una siempre estará en primer plano, mientras que la otra en segundo plano.

Por enfoque retórico: en una escena donde ocurren dos acciones suele pasarse de un motivo en foco a un segundo motivo desenfocado, a desenfocar el primero y enfocar el segundo y que el espectador mantenga la atención en él.

Por acción o movimiento del personaje en campo: corresponde a la acción o desplazamiento de un personaje dentro de su entorno al dirigirse a una determinada dirección, persona u objeto. El espectador se ve forzado a seguir al personaje hacia su determinado objetivo, es decir, se marca un orden de lectura.

Por composición: similar al anterior, pero el orden de lectura se marca a partir de los personajes / objetos en la puesta en escena que están estáticos.

Por presencial del fuera de campo: se reclama la atención del espectador a partir de sombras, imágenes de espejo, sonidos, voz en *off*, etc. de acciones, objetos o personajes que están fuera de campo, es decir, aquello que no se muestra frente a la cámara.

El montaje según la continuidad o discontinuidad temporal: en subcapítulos anteriores se develaron las características de la temporalidad en la narrativa audiovisual, pues bien, la temporalidad tampoco es ajena al montaje. Gracias al tiempo, una historia puede valerse de un **montaje continuo** o un **montaje discontinuo**.

El montaje continuo revela que “(la duración del conjunto de las tomas editadas coincide con la duración real de la acción representada y a su vez cada una de ellas respeta la duración real de la acción que recoge)”¹²⁷. Por otra parte, el montaje discontinuo establece que “(se comprime el tiempo real mediante el empleo de elipsis o se amplía éste en la representación audiovisual)”¹²⁸.

El montaje según el tratamiento del espacio: al igual que el tiempo, el espacio tampoco es imprescindible del montaje. Existen cuatro tipos de montaje, los cuales involucran el uso del espacio para brindar continuidad o discontinuidad espacial a lo que se ve en pantalla. Éstos son:

Continuo: permanencia del escenario o da paso al escenario inmediatamente contiguo.

Elipsis con continuidad: se pasa de un espacio a una parte de él.

Elipsis con discontinuidad y relación: se pasa mediante una elipsis a un espacio diferente, pero perfectamente ubicable respecto al anterior.

Elipsis con discontinuidad y sin relación: el nuevo espacio no puede situarse respecto al anterior. Se reconoce la incoherencia de las dos imágenes unidas.

El montaje según la idea o contenido: el principal objetivo de este tipo de montaje es construir significados simbólicos o ideológicos mediante la articulación de las imágenes y sonidos, cuya relación sugiere un significado. Dependiendo de la idea o el contenido, el montaje puede dividirse de la siguiente manera:

Narrativo: el montaje se pone a disposición de la diegésis o progresión del relato, presentando la evolución temporal (cronológica) de los hechos.

Descriptivo: el montaje favorece la contemplación, es decir, explora con detenimiento los motivos con intención de describir su aspecto físico.

¹²⁷ Federico, Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Op. cit., p. 184.

¹²⁸ Ídem, p. 184.

Expresivo: gracias al montaje interno o externo es posible resaltar componentes expresivos de la acción, sin tomar tanto en cuenta las progresiones temporales o descriptivas.

Simbólico: también llamado montaje ideológico suele usar símbolos, metáforas y eufemismos para que el espectador realice asociaciones y extraiga valores de tipo conceptual. La pragmática siempre se pone en práctica.

Para complementar este último apartado sobre el montaje según el tratamiento del espacio, en la obra *Cómo analizar un film* de Casetti y Chio se dedica un subcapítulo denominado *el espacio y el movimiento* (propio del montaje) que desentraña la relación de la cámara (la cual otorga continuidad y fluidez) y los objetos que aparecen a cuadro. Los autores describen cuatro situaciones que suelen plasmarse dentro del espacio fílmico con relación al estatismo o dinamismo de lo que se aprecia en pantalla.

1. **El espacio estático fijo:** conocido como *frame-stop*, se refiere a los encuadres bloqueados de ambientes inmóviles. Es decir, el bloqueo de la imagen en fotografía.
2. **El espacio estático móvil:** la cámara suele permanecer estática, mientras que todas las figuras dentro del encuadre están en constante movimiento.
3. **El espacio dinámico descriptivo:** la cámara está en movimiento y mantiene una relación directa con las figuras dentro del encuadre que también se encuentran en movimiento.
4. **El espacio dinámico expresivo:** consiste en el movimiento de la cámara, pero ésta mantiene una relación dialéctica y creativa con las figuras a cuadro. En palabras simples, la cámara y no el personaje con su desplazamiento decide lo que debe verse.

2.6.2 Técnicas de montaje: cortes y transiciones

La coherencia y la continuidad son dos de las principales características dentro del montaje. Para que éstas existan es necesario implementar en el discurso audiovisual (televisivo) los denominados cortes y transiciones, los cuales ayudan a construir el tiempo y el espacio. Las transiciones podrían mirarse como una especie de signos de puntuación que dotan al lenguaje audiovisual de coherencia y cohesión. A continuación, las técnicas de montaje frecuentemente utilizadas en los medios audiovisuales:

Corte	El corte directo es el ensamblado de una imagen con otra. Para pasar de una escena a otra generalmente se cambia la posición de la cámara o se utiliza un nuevo escenario.
Encadenado	La sustitución de una escena es paulatina cuando se desvanece y comienza a parecer una nueva escena.
Fundido	Consiste en la desaparición gradual de una imagen hasta que el encuadre quede en negro, blanco, etc. El efecto puede darse de manera inversa donde el color es el que desaparece de manera gradual para darle paso a la imagen.
Desenfoque	Se trata de desenfocar una imagen para pasar a la siguiente. Esta transición por lo general es una visión subjetiva de algún personaje para indicar el desvanecimiento o pérdida de la conciencia de éste. Mientras que en cámara objetiva se aplica principalmente para dar paso a un <i>flashback</i> .
Barrido	Consiste en un giro rapidísimo de la cámara que sirve para pasar de un espacio a otro de manera instantánea.
Cortinillas	Una imagen sucede a otra gracias a un efecto óptico de desplazamiento horizontal o vertical o a través de una forma geométrica que sirve

	de marco. Esta técnica ha quedado en desuso, aunque en la televisión aún es perceptible.
Objeto / Similitud	Los objetos son conectores para unir una escena. Generalmente ese objeto se encuentra en una escena y después aparece en la siguiente.
Sonido	Al igual que los objetos, el sonido funciona como conector. Generalmente ese sonido se encuentra en una escena para después aparecer en la siguiente.

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999, pp. 85-87.

Con relación al montaje y al ensamble total de un producto audiovisual cinematográfico o televisivo, ¿cuántas veces se ha escuchado que una película o serie de televisión tuvo errores de continuidad? Aunque se ha abordado el término montaje continuo es preciso abordar de manera muy general el significado de la palabra **continuidad**, la cual entra a colación, pues es de vital importancia dentro de la narrativa audiovisual y del montaje, porque sin tal elemento los relatos perderían coherencia o verosimilitud de su diegésis.

“La continuidad o *raccord* en sentido estricto hace referencia al mantenimiento o coherente transformación de los elementos en campo según la lógica secuencial de los acontecimientos presentados”.¹²⁹ Esto se entiende entonces como la relación que se establece entre dos planos consecutivos o planos de una misma escena. Pero no sólo entre los planos o encuadres de una misma escena, sino una relación coherente entre todos los elementos que emanan de este, es decir, un proceso de articulación entre el espacio, el tiempo, los personajes, las acciones y la puesta en escena en torno a una narrativa audiovisual para una óptima comprensión por parte del espectador.

Para cerrar el capítulo, y reforzar la idea del audiovisual como un lenguaje y la importancia de cada uno de sus elementos para construir historias que expresen ideas, sentimientos y emociones, es necesario echar un vistazo al video titulado

¹²⁹ Federico, Fernández Díez y José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Op. cit., p. 91.

Martin Scorsese on the Importance of Visual Literacy. En el material, el ganador del Óscar habla sobre la educación audiovisual señalando que existen otras formas gramaticales ausentes en la literatura y que corresponde a la gramática audiovisual (cine, televisión), la cual se manifiesta a través de ángulos, planos, emplazamientos de cámara. “Empezaba a entender que habían ciertas herramientas que se utilizan y esas herramientas se vuelven parte de un vocabulario que es tan válido como el vocabulario que se utiliza en la literatura o en nuestro lenguaje”.¹³⁰ A partir de estos elementos se crean significados que, a consideración del director, deben moldear la mente del espectador de manera crítica para que éste pueda interpretar las imágenes, pero sobre todo para que entienda cómo las ideas y las emociones pueden plasmarse a través de una forma audiovisual.

Es así como las ideas de Martin Scorsese no sólo han ayudado a complementar los conceptos desglosados con anterioridad en este segundo capítulo, sino que sirven de base para poner en práctica la interpretación audiovisual del episodio *Eye of the Beholder* de *The Twilight Zone* para el tercer y último capítulo de esta investigación.

¹³⁰ Edutopia, (15 de junio de 2012), *Martin Scorsese on the Importance of Visual Literacy*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=l90ZluYvHic>.



NARRATIVA AUDIOVISUAL

MORFOLOGÍA NARRATIVA

Dimensiones narrativas

ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS

Personajes
Acciones
Lugares
Tiempo.

ESTRUCTURAS NARRATIVAS

Lineal/ ab ovo
In Media Res
Paralela
Inclusiva
De inversión temporal
De contrapunto

NARRADOR NARRATORIO FOCALIZACIÓN

ESPACIO
*Campo
*Fuera de campo

TIEMPO
*Orden
*Duración
*Frecuencia

Narrativa Televisiva

ÁREAS DE ESTUDIO

Sintaxis televisiva
Semántica televisiva
Análisis televisiva
Creatividad televisiva
Taxonomía televisiva
Pragmática televisiva

MODELOS DEL MUNDO NARRATIVA TELEVISIVA

*Modelo de la realidad afectiva
*Modelo del mundo ficcional verosímil
Modelo ficcional inverosímil

*HISTORIAS ATÓMICAS INDEPENDIENTES
*HISTORIAS ATÓMICAS ORGANIZADAS
ENTORNO A UN EJE

*SEGMENTACIÓN DEL DISCURSO TELEVISIVO:
EPISODIOS

Lenguaje Audiovisual

DIMENSIONES

Morfológica: Elementos visuales y sonoros
Sintáctica: Ángulos, planos, continuidad, ritmo, iluminación etc.
Semántica: Significado connotativo de las imágenes y sonidos
Estética

UNIDADES NARRATIVAS

Toma
Escena
Secuencia

*ÁNGULOS
*PLANOS
*EMPLAZAMIENTOS DE CÁMARA

ELEMENTOS SONOROS

Banda sonora
Voz/palabra(diálogos)
Efectos
Ruidos
Silencios

PUESTA EN ESCENA

Escenografía
Luz
Iluminación
Vestuario
Maquillaje
Interpretación

MONTAJE

Funciones: Movimiento, ritmo, continuidad etc.
Tipos de montaje
Técnicas de montaje: cortes y transiciones

Tabla de elaboración propia sobre la síntesis del capítulo II.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS NARRATIVO Y AUDIOVISUAL DE THE TWILIGHT ZONE



3 CAPÍTULO III ANÁLISIS NARRATIVO Y AUDIOVISUAL DE *THE TWILIGHT ZONE*

Después de dedicar el capítulo anterior a exponer el marco teórico del presente trabajo, ahora corresponde desarrollar en este capítulo la estrategia metodológica, junto con el análisis, que pretende desarrollar el objetivo general de esta investigación que corresponde al análisis de la narrativa y el lenguaje audiovisual (imagen, sonido, puesta en escena y montaje) de la serie de televisión *The Twilight Zone* mediante uno de sus 156 episodios.

Cabe aclarar que este análisis no pretende ahondar en su totalidad el montaje, sino ciertos aspectos de éste. El motivo obedece por la extensión del concepto y porque cada autor maneja distintos elementos sobre lo que entiende por montaje. De este modo, esta investigación se auxiliará del texto *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía para desglosar el significado de montaje y su relación con el episodio que se analizará.

El enfoque de esta investigación tiene como base el método inductivo. “Se trata del razonamiento que, a partir de casos particulares, puede formular conclusiones con pretensiones de generalizarse o tener alcances generales”.¹³¹ Es decir, la investigación se basa en premisas particulares para generar conclusiones generales. El método inductivo viene el caso, pues se estudiarán los componentes narrativos y audiovisuales de un sólo episodio de *The Twilight Zone* que pretende no sólo vislumbrar las características particulares del capítulo, sino también poner de manifiesto que existen contantes en la narrativa audiovisual de la serie creada por Rod Serling.

De igual forma, la presente investigación posee un carácter (método) cualitativo (descriptivo y exploratorio), pues se busca encontrar propiedades, estilos y características del objeto de estudio en cuestión. Superficialmente, el enfoque cualitativo “Utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir

¹³¹ Nedelia Antiga Trujillo y Guillermo Tenorio Herrera, *La investigación y las metodologías de la ciencia*, México, LASE, 2012, p. 246.

o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación”.¹³² Asimismo, se establece que los datos cualitativos dentro de una investigación son: descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones.

La decisión de analizar un único episodio obedece al carácter antológico de la serie que haría mucho más extensa la investigación debido a la individualidad de cada episodio. Asimismo, pese a dicha individualidad persisten elementos narrativos y audiovisuales en la mayoría de los episodios como: una narrativa lineal / cronológica (sin saltos temporales), un protagonista masculino o femenino que debe lidiar con los misterios detrás de aquello que llaman *La dimensión desconocida*, un narrador y un relato que suele venir acompañado por un final sorpresa o inesperado.

“La serie de televisión de *La dimensión desconocida* giraba en torno a narraciones en las que personas reales se sumergieron repentinamente en un mundo que ya no tenía sentido de la manera que esperaban. A ese mundo lo llamaban ‘La dimensión desconocida’. El programa intentó desconcertar a sus espectadores mostrándoles historias de individuos, quienes se encontraron transportados de su mundo acostumbrado en este otro mundo. Los predicamentos a la que se enfrentaron los personajes del programa fueron de alguna manera las que dieron sentido a esas experiencias inexplicables”.¹³³

Se ha elegido el episodio *Eye of the Beholder* no sólo por poseer los elementos anteriormente mencionados, sino porque los responsables supieron explotar el lenguaje audiovisual para contar una historia de ciencia ficción, auxiliada de otros géneros, cuya crítica va dirigida hacia los estándares de belleza y los gobiernos totalitarios cargada de misterio, intriga, paranoia y ansiedad que no sólo abrumba a la protagonista, sino también al espectador.

¹³² Roberto Hernández Sampieri et al., *Metodología de la investigación*, México, McGRAW-HILL, 2010, p. 7.

¹³³ Noël Carroll y Lester H. Hunt, *Philosophy in The Twilight Zone*, Estados Unidos, Editorial Wiley – Blackwell, 2009, p. 127.

De acuerdo con el libro *The Twilight Zone Companion* de Marc Scott Zicree, *Eye of the Beholder* “es indiscutiblemente uno de los mejores de la serie”.¹³⁴ En su argumento admite que lo que hace tan notable al episodio es la delicadeza y sensibilidad con la que Rod Serling escribió la historia, la imaginación del director Douglas Heyes y el trabajo actoral. Del mismo modo, se aplaude la belleza visual y técnica, gracias al trabajo de cámara de George Clemens y la brillante labor de maquillaje realizada por William Tuttle.

El libro recoge varias anécdotas de la producción, incluida aquella en la que el director Douglas Heyes habla sobre el reto más difícil de filmar *Eye of the Beholder*, y que consistió en ocultar los rostros de los médicos y enfermeras, pero sin limitar el movimiento de la cámara. Para ello, tanto él, como el cinefotógrafo George Clemens sincronizaron hábilmente los movimientos de los actores y el de las cámaras para lograr que no se develara la apariencia de los médicos y demás miembros del hospital hasta el clímax de la historia.

Para compensar la ausencia facial a lo largo del episodio, Douglas Heyes explotó los recursos sonoros, principalmente aquellos provenientes de las voces de los personajes. En la obra, el director explica que su principal intención era dotar a los médicos y enfermeras con un timbre de voz “comprensible” cuidando que no despertaran desconfianza tanto en la protagonista como en el público. En contra parte, eligió a la actriz Maxine Stuart para darle vida a Janet Tyler envuelta en vendas porque su voz áspera sugería pertenecer a la de una mujer poco agraciada físicamente. En cambio, fue Donna Douglas la segunda actriz en interpretar a Janet Tyler, pero sin los vendajes que develaron una belleza singular en su rostro.

Con este primer acercamiento sobre *Eye of the Beholder* se toma en consideración que el análisis de esta investigación gira en dos ejes: el primero corresponde al eje narrativo (narrador, personajes, etc.) y el segundo al eje audiovisual (códigos visuales, sonoros, etc. que dan forma al montaje). También se pretende despejar uno de los objetivos particulares que corresponden a explicar por qué *The Twilight Zone* se caracteriza por ser una de las series más innovadoras y de carácter atemporal en el arte de contar historias e identificar y

¹³⁴ Marc Scott Zicree, *The Twilight Zone Companion*, EUA, Libros Bantam, 1982, p. 146.

describir cuáles son los elementos narrativos y audiovisuales que caracterizan a la serie y la hacen tan fascinante.

Entonces, para llevar a cabo estos objetivos primero se ha optado por aplicar una guía de análisis (basada en un enfoque neoformalista) que proponen David Bordwell y Kristin Thompson en *El arte cinematográfico*. Los autores ceden un capítulo titulado *La narración como sistema formal* para hablar sobre los principios de construcción narrativa y la importancia de la forma narrativa en los productos audiovisuales. Asimismo, asumen que la parte narrativa de un producto audiovisual puede desglosarse a partir de la descripción o análisis del argumento e historia que responden a una causalidad-efecto, tiempo (orden temporal, duración temporal y frecuencia temporal) y espacio; además de contar con un principio, un final y la figura del narrador.

Con estos elementos, Bordwell y Thompson proceden a realizar un análisis narrativo de *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Wells. En las últimas páginas del aludido capítulo precisan que no todos los elementos antes mencionados recorren de manera estricta las categorías de cualquier análisis narrativo, sino que obedecen a un compendio de herramientas flexibles que se adecuan a las necesidades de cada investigación. “Con la práctica, el crítico se familiariza más con las herramientas de análisis y puede utilizarlas de forma flexible, adecuando su enfoque a la película concreta que tiene entre manos”.¹³⁵

Ante este argumento se ha decidido adecuar esta guía de análisis para esbozar los elementos narrativos del programa televisivo *The Twilight Zone* (mas no de una película cinematográfica). Sin embargo, se ha optado por adecuar a los intereses de esta investigación los elementos antes mencionados, así como prescindir de algunos de ellos.

Por otro lado, para esbozar los componentes audiovisuales (sin descartar los narrativos) se pondrá en marcha el método descriptivo denominado **découpage** (que forma parte de la escuela continental) propuesto por Jacques Aumont y Michel Marie en la obra *Análisis del film*. Es necesario hacer la precisión que, aunque dicha obra concentra su atención en el análisis cinematográfico, también

¹³⁵ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Barcelona, Editorial Paidós Comunicación, 2003, p. 97.

puede realizarse un análisis televisivo considerando que ambos parten de la imagen y el sonido.

El *découpage* de acuerdo con Jacques Aumont y Michel Marie tiene dos acepciones diferentes:

“[...] -en principio, el término pertenece al vocabulario de la producción del film y se refiere a la operación que relaciona la fase final de la elaboración del guion con la fase inicial de la puesta en escena. Esta operación, y el propio término, proceden de la división técnica del trabajo que se produce en la industria del cine. [...] En la etapa actual de la industria, el *découpage* sigue a otras fases del guion (la sinopsis y la continuidad dramática) y divide la acción en secuencias, escenas, y finalmente en planos numerados, proporcionando las ‘indicaciones técnicas, escénicas, faciales, y gestuales necesarias para la buena ejecución de las tomas’. [...] -por otra parte, el término se refiere a una descripción del film en su estado final, generalmente basada en los tipos de unidades (plano y secuencia) [...] Un *découpage* de este tipo es un instrumento prácticamente indispensable si se quiere realizar el análisis de un film en su totalidad, y si lo que nos interesa es la narración o el montaje de este film”.¹³⁶

En otras palabras, el *découpage* se refiere a un método de análisis fílmico que consiste en segmentar en planos las secuencias de un filme para analizarlos de manera detallada. Algunos de los parámetros más frecuentes para tomar en cuenta en este tipo de análisis son: duración de los planos y número de fotogramas, escala, angulación y profundidad de campo percibidos en los planos, presentación de personajes, movimientos de cámara y de personajes, banda sonora que incluye música, efectos y diálogos; y el montaje.

Y en la parte final de este tercer capítulo se ha optado por realizar un limitado, sin un carácter concluyente, segundo análisis que esboza las relaciones transtextuales de *Eye of the Beholder* con otros productos culturales. Se refiere entonces a un apartado parecido a lo que se expuso en el primer capítulo

¹³⁶ Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 57.

respecto a la intertextualidad de *The Twilight Zone* y volviendo a hacer énfasis en el carácter atemporal de la serie de televisión que protagoniza esta investigación.

3.1 Análisis narrativo y audiovisual sobre *Eye of the Beholder*

Título de la serie	<i>The Twilight Zone</i>
Creador	Rod Serling
Título del episodio	<i>Eye of the Beholder</i>
Temporada y número de episodio	Segunda temporada, capítulo 6
Primera emisión	11 de noviembre de 1960
Dirección	Douglas Heyes
Asistente de dirección	Henry Weinberger
Reparto	Maxine Stuart – Janet Tyler con vendajes Donna Douglas – Janet Tyler sin vendajes William D. Gordon – Doctor Bernardi Jennifer Howard – Enfermera de Janet Tyler George Keymas – El Líder Johanna Heyes – Enfermera de recepción Edson Stroll – Walter Smith
Guionista	Rod Serling
Producción	Buck Houghton Del Reisman
Música	Bernard Hermann
Departamento de sonido y música	Franklin Milton, Charles Scheid, Bernard Hermann y Marius Constant
Cinefotografía	George T. Clemens
Edición	Leon Barsha
Dirección de arte y decorado del set	Philip Barber, George W. Davis, H. Web Arrowsmith y Henry Grace
Departamento de maquillaje	William Tuttle

Tabla de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone, Eye of the Beholder*(1960), Internet Movie Database (IMDb), URL: <https://www.imdb.com/title/tt0734568/>.

3.2 Sinopsis del episodio

Acostada en la cama de una habitación oscura de un hospital, Janet Tyler aguarda agobiada con su cabeza completamente envuelta en vendas. Durante mucho tiempo, su cara “horriblemente anormal” la ha convertido en una paria social. Su único deseo es descubrir si el último tratamiento médico al que se ha sometido logrará hacerla parecer “normal”. Esta es su undécima y última intervención médica (el máximo permitido por el Estado), si la intervención quirúrgica falla, Janet Tyler será enviada a un gueto donde personas de su tipo son segregadas.

Por ahora, a Janet Tyler no le queda más remedio que permanecer a ciegas, pues sólo escucha, mientras las sombras de los médicos y enfermeras van y vienen alrededor de ella. En los televisores del hospital, el único signo visible y audible es “El líder” del Estado, quien habla una y otra vez sobre “la gloriosa conformidad”. Pronto, las vendas que cubrían el rostro de Janet Tyler son removidas en su totalidad para revelar que la joven posee un rostro normal y hermoso. Sin embargo, los doctores y enfermeras que la acompañan retroceden horrorizados por lo que está ante ellos; anunciando que el tratamiento ha sido un total fracaso.

Enseguida, las sombras que embargaban al hospital desaparecen para iluminar y develar la verdadera identidad de los miembros del nosocomio, quienes lucen rostros deformados y asimétricos (parecidos a los de un porcino). Horrorizada, la señorita Tyler sale despavorida de la habitación tratando de encontrar una salida. Sus intentos fallidos la llevan a otro habitáculo donde se topa de frente con un hombre llamado Walter Smith, quien le promete llevarla a un pueblo marginado con los de su tipo y donde experimentará un sentido de pertenencia y amor. Finalmente, el señor Smith y la señorita Tyler abandonan el hospital, no sin antes recordarle a la protagonista ese viejo dicho de: “La belleza está en el ojo del observador”.

3.3 Análisis narrativo

3.3.1 Estructura dramática

PERSONAJES	Protagonista: Janet Tyler Personajes secundarios: Dr. Bernardi, enfermera de Janet, El líder, Walter Smith y demás enfermeras y enfermeros del hospital.
ACCIONES	La acción principal de la historia la lleva a cabo la protagonista Janet Tyler, quien suplica a los doctores después de su onceava intervención médica, que la despojen de los vendajes que cubren su rostro para develar si su aspecto físico ahora es “normal y bello” de acuerdo con los estándares que establece “El líder” en la sociedad donde habita.
LUGARES	Hospital: recepción, pasillos y habitaciones.
TIEMPO	Tiempo en el que transcurre la historia: no es posible definir una época, pero podría plantearse que la historia está ambientada en el siglo XX o siglo XXI en una sociedad distópica y totalitaria. Pero la respuesta resulta indefinida si se consideran las últimas palabras de Rod Serling en la narración de cierre, pues manifiesta que la temática de la historia es atemporal y puede suceder en cualquier lugar y en cualquier momento. Quizá, tampoco es preciso determinar el lugar en el que transcurre la historia de la señorita Janet Tyler, ya que lo único que se sabe es que está en <i>La dimensión desconocida</i> , un sitio sin tiempo o espacio definidos donde ocurren cosas sumamente extrañas, pero que guarda paralelismos con el mundo real y tangible. Ahora la pregunta que viene a la

mente es: '¿qué es este lugar y cuándo sucede?' '¿Qué clase de mundo donde la fealdad es la norma y la belleza la desviación de esa norma?' '¿Quieren una respuesta? La respuesta es que no hace ninguna diferencia, porque el viejo dicho es cierto. La belleza está en el ojo del espectador, en este año o dentro de cien años. En este planeta o donde sea que haya vida humana, tal vez entre las estrellas, la belleza está en el ojo del espectador. Lección para aprender en la dimensión desconocida".

Tiempo total de la historia: transcurre a lo largo de una sola noche / madrugada. Esto se hace evidente cuando la señorita Tyler pregunta a la enfermera: "¿Ha sido un bonito día?" Posteriormente, la enfermera le hace notar que son las 9:30 de la noche, la hora

	<p>exacta para tomarle la temperatura y darle un sedante.</p> <p>Tiempo real de la historia: 25 minutos en pantalla.</p>
--	---

Tabla de elaboración propia.

3.3.2 Estructura narrativa

La estructura narrativa que plantea este episodio corresponde a un tipo **lineal simple**¹³⁷ o **Ab ovo**. El relato se muestra fiel al tiempo cronológico, pues no existen saltos temporales de ningún tipo, ni *flashbacks*, ni *flashforwards*.

3.3.3 Narrador, narratorio y focalización

Desde el primer capítulo de esta investigación se ha hecho énfasis en que uno de los sellos característicos de *The Twilight Zone* es la figura del narrador representada magistralmente por Rod Serling. De primera instancia, Rod Serling además de fungir como creador y guionista de *The Twilight Zone*, también es presentador, pues a lo largo de las cinco temporadas fungió como *host* de cada episodio proporcionando a los espectadores una narración de entrada y una narración de salida.

De acuerdo con los conceptos desglosados en el capítulo anterior, Rod Serling funge como un **narrador heterodiegético**¹³⁸, pues relata una historia, pero es completamente ajeno a ella, es decir, no es un personaje en el universo diegético en cuestión. En otras palabras, es un **narrador omnisciente** que relata la historia en 3ª persona y no es un personaje del relato, sino que lo transmite desde

¹³⁷ *En Narrativa audiovisual* de Jesús García Jiménez, el concepto de estructura lineal simple se define de la siguiente manera: "si el relato en su desarrollo se muestra fiel al tiempo cronológico", p. 25.

¹³⁸ *En Narrativa audiovisual* de Jordi Sánchez Navarro, el concepto de narrador heterodiegético se define de la siguiente manera: "[...] un narrador que relata una historia a la que es extraño, ya que no integra ni ha integrado, como personaje, el universo diegético en cuestión. El narrador se encuentra en una situación de alteridad respecto de los acontecimientos narrados; es decir, se sitúa fuera de la acción, como un testigo. Así pues, no es raro que este narrador se situó en una posición temporal posterior con relación a la historia", p. 27.

fuera, como si fuera una especie de Dios que conoce absolutamente todo sobre la trama y con el poder de predecir el porvenir, suponer y juzgar el destino de los personajes.

Para muestra, la narración de entrada (prólogo) y salida de *Eye of the Beholder*:

Rod Serling narración de entrada: “Suspendida en el tiempo y el espacio por un momento, su introducción sobre la señorita Janet Tyler, quien vive en un mundo de oscuridad muy privado. Un universo cuyas dimensiones son el tamaño, el grosor y la longitud de la franja de vendajes que cubren su rostro. En un momento estaremos de regreso dentro de su habitación y también en un momento veremos debajo de esos vendajes. Por supuesto, mantengan en mente de que no nos sorprende lo que vemos, porque este no es sólo un hospital, y la paciente 307 no sólo es una mujer. Esta es la dimensión desconocida y la señorita Janet Tyler y ustedes están a punto de entrar”.

“Suspended in time and space for a moment, your introduction to Miss Janet Tyler, who lives in a very private world of darkness. A universe whose dimensions are the size, thickness, length of the swath of bandages that cover her face. In a moment we will go back into this room, and also in a moment we will look under those bandages. Keeping in mind of course that we are not to be surprised by what we see, because this isn't just a hospital, and this patient 307 is not just a woman. This happens to be the *Twilight Zone*, and Miss Janet Tyler, with you, is about to enter it”.

Rod Serling narración de salida: “Ahora la pregunta que viene a la mente es: ‘¿qué es este lugar y cuándo sucede?’ ‘¿Qué clase de mundo donde la fealdad es la norma y la belleza la desviación de esa norma?’ ¿Quieren una respuesta? La respuesta es que no hace ninguna diferencia, porque el viejo dicho es cierto. La belleza está en el ojo del espectador, en este año o dentro de cien años. En este planeta o donde sea que haya vida humana, tal vez entre las estrellas, la belleza está en el ojo del espectador. Lección para aprender en la dimensión desconocida”.

“Now the questions that come to mind: "Where is this place and when is it?" "What kind of world where ugliness is the norm and beauty the deviation from that norm?" You want an answer? The answer is it

doesn't make any difference, because the old saying happens to be true. Beauty is in the eye of the beholder, in this year or a hundred years hence. On this planet or wherever there is human life – perhaps out amongst the stars – beauty is in the eye of the beholder. Lesson to be learned in the *Twilight Zone*".

Pareciera que Rod Serling advierte al espectador que lo que está a punto de ver lo tomará por sorpresa, como si el presentador ya hubiese pasado un largo tiempo merodeando el hospital en el que tiene lugar la narración, como si el señor Serling ya hubiese sido testigo de las previas intervenciones "estéticas" a las que se sometió la señorita Janet Tyler. Sin embargo, no como un personaje de la historia, sino como un simple espectador que aunque deambula dentro de la diegésis que está presentándose, sigue siendo ajeno, como un ente invisible que nadie puede ver, pero que de manera extraña se percibe su presencia.

También se está frente al narrador que sabe más que el personaje¹³⁹, pues de acuerdo con la definición desglosada en el segundo capítulo, éste **no se preocupa por mostrar cómo adquirió sus conocimientos respecto a la historia**. De manera concisa, la mirada del narrador penetra en la mente de los personajes y entra en el mundo de sus pensamientos más recónditos.

Por lo tanto, el narrador sabe más que el personaje de Janet Tyler. Asimismo, ciertos diálogos de los personajes confirman que son cómplices del narrador porque saben cómo luce en realidad la señorita Tyler, pero ella no conoce si su apariencia se ha transformado y tampoco conoce la verdadera fisonomía facial de los residentes del hospital.

Lo anterior se refleja en el siguiente párrafo de la narración de entrada :

"En un momento estaremos de regreso dentro de su habitación y también en un momento veremos debajo de esos vendajes. Por supuesto, mantengan en mente de que no nos sorprende lo que

¹³⁹ *En Narrativa audiovisual* de Jesús García Jiménez, el concepto del narrador sabe más que el personaje se define de la siguiente manera: "El narrador que sabe más que el personaje, aunque no se preocupe de mostrarnos cómo adquirió sus conocimientos. Su mirada penetra las paredes y el cráneo de los personajes, y entra en el mundo de sus pensamientos más recónditos", Op. cit. p. 115.

vemos, porque **este no es sólo un hospital, y la paciente 307 no sólo es una mujer. Esta es la dimensión desconocida y la señorita Janet Tyler y ustedes están a punto de entrar**".

Además, durante el trascurso del episodio tienen lugar dos escenas con importantes diálogos: el primero entre dos enfermeras y el segundo entre una enfermera y el Dr. Bernardi; las cuales acreditan que al igual que Rod Serling, estos personajes saben más cosas que la propia protagonista. Diálogos que por cierto se retomarán en el análisis audiovisual.

- Enfermera 1: ¿Le has visto ya la cara a la de la 307?
- Enfermera 2: Por supuesto que la he visto. Si se tratará de mí, me enterraría muy lejos bajo tierra.
- Enfermera 1: Que pena. ¡Algunas personas tan sólo desean seguir viviendo!
- Dr. Bernardi: Más allá de esa deforme extensión de carne y huesos. Más allá del molde y máscara que conforma la deformidad. **¡He visto la verdadera cara de esa mujer, enfermera! El rostro de su verdadero yo. Y es un bonito rostro. Es un rostro humano.**
- Enfermera: **Lo comprendo. Pero debo confesarle que es difícil para mí pensar que es humana, mientras tiene el rostro cubierto.**

La narración de salida también advierte que Rod Serling funge como una figura moralina y experimentada capaz de dar lecciones al espectador sobre situaciones que pueden ocurrir en el mundo real, pero que aparentemente sólo ocurren en *La dimensión desconocida*.

"La belleza está en el ojo del espectador, en este año o dentro de cien años. En este planeta o donde sea que haya vida humana, tal vez entre las estrellas, la belleza está en el ojo del espectador. **Lección para aprender en la dimensión desconocida**".

Con relación a la figura del narrador, en el texto *Philosophy in The Twilight Zone* se dedica un apartado para explicar la famosa intrusión de Rod Serling en cada episodio de la serie. El libro señala que la serie deambula en dos polos: el mundo ficcional (diegésis) y el mundo real. “Como casi todos los episodios de la serie [...] contiene una clara transgresión de la separación del mundo ficticio del mundo real cuando vemos a Rod Serling aparecer de manera próxima en la pantalla de cada episodio y dirigirse a la audiencia de la televisión directamente”¹⁴⁰. Es decir que de manera genérica Serling aparece frente a la pantalla dando una corta pero contundente introducción del capítulo en cuestión, dentro del set (mundo real) y dentro de la diegésis (mundo ficticio).

Asimismo, los autores de *Philosophy in The Twilight Zone* hacen hincapié en que Rod Serling no forma parte de la diegésis (ficción) y definen su aparición de la siguiente manera:

“A veces vemos personas reales introduciendo ficciones audiovisuales en televisión. Un ejemplo es cuando un actor presenta una película de ficción que protagonizó para una transmisión de televisión. Aunque éste interpreta a un personaje dentro de la ficción que vamos a ver, nos damos cuenta de que es la persona real la que presenta la película en la que una vez actuó. Esto constituye un tipo distintivo de relación entre un narrador y una ficción audiovisual, ya que su narración no es de la ficción misma”¹⁴¹.

Particularmente en *Eye of the Beholder*, y después de conocer brevemente a la protagonista Janet Tyler, a partir del **00:03:36** se aprecia en la recepción del hospital una pared de cristal en la que poco a poco se dibuja una silueta, la cual en primera instancia parece ser la de un médico (personaje dentro de la diegésis narrativa). Sin embargo, segundos después se devela que se trata de Rod Serling, quien da un giro suave para posarse frente a la cámara (plano medio) para explicarle a la audiencia que está a punto de entrar a *La dimensión desconocida* y acompañar a Janet Tyler en su viaje de sombras y oscuridad.

¹⁴⁰Noël Carroll y Lester H. Hunt, *Philosophy in The Twilight Zone*, Op. cit., p. 24.

¹⁴¹ Ibídem, p. 131.

Como se señaló previamente, todo indica que Rod Serling tiene conocimiento absoluto de lo que sucederá (incluido el sorpresivo final). No obstante, aunque el presentador y narrador aparece dentro del set o la diegésis, tal parece que Serling dejó el mundo real para introducirse por unos instantes al mundo ficcional de *La dimensión desconocida*, como si el tiempo se congelará y ni siquiera los personajes se percataran de su presencia, la cual camuflajeo a través de la silueta de un doctor que sí pertenece a la diegésis (fotograma **A**) y (fotograma **B**).



Figura 1.1 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.

Con relación al tipo de focalización narrativa, en el capítulo anterior se había señalado que a lo largo de la serie persiste la **focalización cero, omnisciente** o **narrativa no focalizada**. La razón principal obedece a que el narrador posee toda la información que acontece en la historia y Rod Serling lo demuestra en este episodio gracias a la narración de apertura y cierre que se ha desglosado con anterioridad.

En el capítulo anterior también se hizo mención de la **focalización interna**, la cual se refiere al punto de vista de determinado personaje y no del narrador heterodiegético. Una de las modalidades de focalización interna que suelen llevarse a cabo en los productos audiovisuales corresponde al uso de la **cámara**

subjetiva, la cual ayuda a sincronizar la visión del espectador (fuera de la diegésis) con la del personaje.

En *Eye of the Beholder* este recurso se emplea a partir del **00:15:57, 00:16:01, 00:16:14, 00:16:30, 00:16:39, 00:18:43 y 00:18:50**. En la secuencia, Janet Tyler aparece con los vendajes de su rostro a punto de ser removidos por los médicos que se encuentran a su alrededor. Es el momento exacto para descubrir si la paciente ha logrado ajustarse a los “estándares de belleza” que la sociedad le exige o será segregada a un gueto con los de su tipo. Mientras los trozos de tela le son removidos y el doctor le pregunta: “¿Ve algún tipo de luz señorita Tyler?”, el público junto con la cámara dejan de ser simples espectadores para sincronizarse y convertirse en la propia Janet Tyler. Todo indica que los creadores optaron por utilizar la cámara subjetiva para que la audiencia experimentara en los ojos de la protagonista ese ferviente deseo de ver la luz por primera vez tras permanecer un largo periodo envuelta en un ambiente de oscuridad. Esto también puede interpretarse como un indicio de que tanto la protagonista como los espectadores serán testigos de una gran revelación.



Figura 1.2 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.



Figura 1.3 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.



Figura 1.4 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.



Figura 1.5 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.

Con toda esta información se sustenta el carácter de Rod Serling como narrador heterodiegético con focalización cero; además de considerar que de manera implícita el señor Serling rompe la cuarta pared con los espectadores. Del mismo modo, queda a consideración que el narrador es el único que puede traspasar el mundo real y el mundo ficticio. Sin embargo, aún persiste la duda: ¿*La dimensión desconocida* es un lugar y Rod Serling es la ruta para llegar? o ¿Rod Serling es *La dimensión desconocida*?

Cabe mencionar, pero sin profundizar, que el carácter de narrador heterodiegético de Rod Serling se implementó en el primer *remake* de la serie (1985-1989), aunque a través de la voz en *off*. Incluso episodios como *But Can She Type?* (1985) sólo contaban con una narración de salida, lo cual hacía que la serie se sintiera ajena a la clásica versión original. Por otra parte, el segundo *remake* de la serie (2002-2003), también flaqueó, pues el lugar del señor Serling lo ocupó el actor Forest Whitaker, quien fungía como presentador y narrador; sin embargo, éste parece no involucrarse del todo en el mundo ficcional, por lo que la esencia de la serie original se pierde por completo.

Ahora bien, se había advertido en el capítulo anterior que el narratorio es la figura a la que se dirige el narrador, pero no tal cual a un interlocutor fuera de la ficción, sino a un interlocutor que es mencionado dentro de la diegésis.

A considerar sobre lo que sucede en *Eye of the Beholder*, entonces se dirá que Janet Tyler es un **narratorio explícito o intradiegético**¹⁴², pues es mencionada por el narrador Rod Serling, quien tiene conocimiento de su existencia, aunque ella parezca desconocer la existencia del aludido narrador. No obstante, otras de las posibilidades es que Janet Tyler es un **narratorio implícito o extradiegético**¹⁴³ ya que Rod Serling durante el prólogo debe hacer énfasis sobre quién es la protagonista. Incluso cuando menciona: “Esta es la dimensión desconocida y la señorita Janet Tyler y ustedes están a punto de entrar” no sólo alude a Janet Tyler como el narratorio de su relato, sino que al espectador que está frente a las pantallas lo involucra como parte de la diegésis porque asume que también entrará a la dimensión desconocida, aunque no de manera tangible como los personajes.

Por último, corresponde hablar de la **estrategia metaficcional** y que conecta directamente con Rod Serling en su naturaleza de narrador. Para empezar, la metafiction puede definirse como “[...] aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad”.¹⁴⁴ En otras palabras, hablamos de la ficción autorreferencial o de la ficción que habla de la ficción.

El concepto puede abarcar diferentes elementos de una obra, entre ellos al narrador. Adriana Azucena Rodríguez en el texto *El personaje metaficcional* define al narrador metaficcional de la siguiente manera:

“El procedimiento metaficcional de indicaciones llegará a una de sus máximas expresiones durante las vanguardias hispanoamericanas o la llamada *noveau roman*: en que el narrador dará cuenta de la

¹⁴² En *Narrativa audiovisual* de Jesús García Jiménez, el concepto del narratorio explícito se define de la siguiente manera: “expresamente mencionado por el narrador como tal”, Op. cit., p. 129.

¹⁴³ En *Narrativa audiovisual* de Jesús García Jiménez, el concepto del narratorio implícito se define de la siguiente manera: “sólo puede descubrirlo un examen atento y profundo del relato): Así ocurre, por ejemplo, cuando el narrador explica el significado de algún nombre propio o hace referencias al contexto o al extratexto”, *Ibidem*, p. 130.

¹⁴⁴ Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984, citado por Ardila, J. Clemencia. *Metafiction. Revisión histórica de concepto en la crítica literaria colombiana*. Estudios de Literatura Colombiana, No. 25, pp. 35-59, 2009, URL: <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498355919003.pdf>.

génesis de la escritura, es decir, la declaración de aspectos como la determinación de escribir el relato. El narrador, al hacerse sujeto de la enunciación, hace patente la conciencia del individuo creador de la ficción. La ironía devela la aceptación total de la imposibilidad mimética de la ficción”.

Como acotación, el concepto metaficcional de este apartado volverá a retomarse de manera breve en el análisis transtextual sobre *Eye of the Beholder* con base a las categorías expuestas por Gérard Genette y que considera a la metatextualidad como otra de las relaciones vinculadas a los productos culturales, específicamente con la figura del narrador.

Entonces está hablándose de un narrador que tiende a ser intrusivo, pero no en el sentido negativo, sino que se manifiesta de manera constante en la narrativa para atreverse a conversar con el receptor y hacerlo participe de la obra, mientras el narrador expone sus ideas, estilos y la manera en la que estructura el relato en el que participa o es protagonista.

En *The Twilight Zone* sucede que la figura del narrador parece desestabilizar la distinción entre realidad y ficción porque por lo general, y como se había apuntado con anterioridad, Rod Serling rompe la cuarta pared para hablarle al público y presentarle al espectador un “personaje real” que está a punto de experimentar una situación sobrenatural dentro de *La dimensión desconocida*, un lugar fuera del alcance o conocimiento humano donde un sinnúmero de situaciones insólitas o inimaginables resultan probables.

Específicamente *Eye of the Beholder* podría establecer a Rod Serling como una persona común y corriente que se ausenta por instantes de la realidad, la realidad del espectador, para inmiscuirse dentro de *La dimensión desconocida* en su papel de narrador, sitio donde al parecer él es el único que puede introducirse para presentarnos al protagonista de una historia ficticia, en este caso a la señorita Janet Tyler. En concreto el espectador sabe que *Eye of the Beholder* es ficción; sin embargo, Rod Serling en su papel de narrador, se encarga de aparentar que él es un individuo de la realidad que ha venido a exponer un problema social de la época en un escenario ficcional conocido precisamente como *La dimensión desconocida*.

3.3.4 El espacio narrativo

Si se retoma el concepto de espacio profílmico que André Gaudreault y François Jost mencionan en *El relato cinematográfico. Cine y narratología* y que definen como “todo lo que se ha hallado ante la cámara”, entonces se advertirá que hablamos del campo, es decir, de todo aquello que puede ver y escuchar el espectador (puesta en escena, personajes, voces, sonidos, música) registrado por la cámara. Lo contrario evidentemente es lo que está fuera de campo y no puede ser percibido por la vista o el oído del espectador o incluso de los mismos personajes que participan en la ficción. En *Eye of the Beholder* los conceptos intervienen de la siguiente manera:

El clímax de la historia que ocurre alrededor del **00:19:00** se revela al espectador la verdadera identidad de Janet Tyler. Segundos después todo se ilumina, pues junto con ella, el público también conoce el aspecto de los médicos y enfermeras del hospital. Sin embargo, antes de ese impactante suceso la cara y parte del torso de los clínicos permanecen siempre ocultos.

La cámara junto con el trabajo de iluminación lograron hábilmente inmiscuir entre las sombras los rasgos faciales de los personajes, los cuales siempre se mantuvieron fuera de campo; inclusive el rostro de la protagonista se mantuvo fuera de campo, pues era cubierto con un rollo de tela. Este recurso narrativo de cierta forma logra poner a prueba la imaginación del espectador, quien permanece durante un largo periodo en estado de intriga sobre las identidades desconocidas de los personajes.

Lo anterior puede verse reflejado en la siguiente secuencia de fotogramas (fotograma **A**), (fotograma **B**), (fotograma **C**) y (fotograma **D**).



Figura 1.6 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.

3.3.5 La temporalidad narrativa

El primer término corresponde al **orden**, el cual se definió en el capítulo anterior como el concepto que permite conocer la temporalidad de un relato. Es necesario enfatizar que la historia ocurre en un orden cronológico, este argumento se liga al considerar que el relato no recurre a alterar el orden de la historia a través de la analepsis (*flashback*) y prolepsis (*flashforward*).

Si bien no se emplean *flashbacks*, si se alude de manera verbal al pasado de Janet Tyler, quien pronuncia: “Desde que recuerdo, **desde que era una niña la gente ha esquivado mi mirada** [...] La primera cosa que puedo recordar es un niño pequeño gritando cuando vio mi rostro. Nunca quise ser realmente guapa...”. Asimismo, se hace de conocimiento que Janet Tyler se ha sometido a once tratamientos faciales para “embellecer su rostro”, pero visualmente a través de *flashbacks* jamás se aprecia ese proceso.

En cuestión de la **duración / velocidad** dentro del relato, se dirá que el tipo de velocidad narrativa de acuerdo con Gérard Genette es la **elipsis**. Parte de lo que se cuenta de la historia no aparece en pantalla y además existe cierta aceleración en la diegésis que no afecta la coherencia cronológica de la historia.

Si se toma en cuenta el concepto de **reducción**¹⁴⁵ como una forma de manipular la duración de la historia según David Bordwell (en el capítulo anterior), entonces se dirá que las elipsis forman parte sustancial de *Eye of the Beholder*, pues éstas reflejan que la duración de la historia es mayor al argumento y a la duración de la proyección.

Una elipsis bastante tangible en el episodio corresponde a la supresión de los once tratamientos a los que ya había sido sometida la señorita Tyler en el tiempo y espacio de la diegésis. Este acontecimiento se menciona a partir del **00:06:16** gracias a una conversación entre el Dr. Bernardi y la protagonista, pero en ningún momento afecta la coherencia del relato, sino que ayuda a contextualizarlo. Asimismo, se habla de una **elipsis explícita** porque se alude de manera directa (en tiempo) que no es la primera vez que Janet Tyler pisa el hospital.

Por último, la **frecuencia** en *Eye of the Beholder* corresponde a la de un relato singulativo, pues dicha frecuencia se ajusta tanto al tiempo del relato, como al tiempo de la historia. En otras palabras, lo que se ve y se narra en pantalla sucede una vez.

3.3.6 El final narrativo

Considerando los conceptos desplegados en el capítulo anterior a partir de la obra *Philosophy in The Twilight Zone*, *Eye of the Beholder* navega entre un **final cerrado**¹⁴⁶ y un **final sorpresa**¹⁴⁷. El sustento para afirmar que es un final sorpresa se hace visible cuando Janet Tyler y el espectador descubren el verdadero rostro de los miembros del nosocomio. Lo mismo ocurre a la inversa,

¹⁴⁵ David Bordwell, en *La narración en el cine de ficción*, establece que la reducción se da a partir de la elipsis y la compresión. “Elipsis: la duración de la historia es mayor que la del argumento, que a su vez es igual a la duración de proyección. Una discontinuidad en el argumento marca una parte de la duración de la historia omitida. Compresión: la duración de la historia es igual a la del argumento y ambas son mayores que la duración de proyección. No hay discontinuidad en el argumento, pero la duración de pantalla condensa la duración de argumento e historia”, p. 84.

¹⁴⁶ Lester H. Hunt y Noël Carroll en *Philosophy in the Twilight Zone* definen el final cerrado como: “El final cerrado tradicional trae una sensación de calma con la resolución de problemas [...]”, Op. cit., p. 41.

¹⁴⁷ Lester H. Hunt y Noël Carroll, en *Philosophy in the Twilight Zone*, definen el final sorpresa como: “Un final sorpresa, entonces, diverge de lo esperado, ofrece una solución impredecible a un problema, o responde la pregunta narrativa de una manera que normalmente no se anticipa”, *Ibidem*, p. 44.

cuando los médicos, enfermeras y el mismo espectador descubren las verdaderas características faciales de Janet Tyler.

A la mitad del episodio, el Dr. Bernardi le hace saber a la señorita Tyler que de no resultar efectiva la operación quirúrgica, ella será enviada a un gueto junto con los de su tipo. Después de evidenciarse la verdadera identidad de Janet Tyler y los clínicos, ella corre despavorida por todo el edificio. Finalmente, al entrar a una habitación se topa con Walter Smith, un hombre de “su mismo tipo”, quien la tranquiliza y persuade para llevarla consigo al mencionado gueto. El episodio culmina cuando ambos van de la mano por el pasillo para salir del hospital. Mientras los médicos se miran resignados los unos a los otros, la cámara hace un *close up* hacia una de las enfermeras y posteriormente se acciona una disolvencia que da paso al cierre. Con ello, deviene un final cerrado.

Entonces, se da por entendido que la estancia de Janet Tyler en el hospital ha concluido e ira directo al gueto donde aparentemente le espera una vida mejor. Si bien, es un final cerrado, éste no está exento de algunas preguntas: ¿Cómo es y cuántas personas habitan el gueto a donde se dirige Janet Tyler? ¿La sociedad opresora en la que vive será derrocada? ¿Los médicos que viven en “la gloriosa conformidad” se revelarán algún día en contra de quien los gobierna?

3.3.7 Los géneros en la narrativa de *Eye of the Beholder*

Por último, para rescatar varios de los elementos narrativos y audiovisuales de esta última parte del análisis, corresponde hablar de manera muy general sobre **los géneros y sus características** con relación a la narrativa de *Eye of the Beholder*. Desde el inicio de este trabajo se planteó que *The Twilight Zone* fue una serie precursora de la ciencia ficción; sin embargo, de manera particular sus episodios se desempeñaron en diferentes géneros audiovisuales / cinematográficos que van desde el drama, el suspenso, el terror, el horror, la comedia, las distopías y hasta el *western*.

Eye of the Beholder supone una mezcla de géneros que, a consideración, son los siguientes y que se definirán de manera puntual de acuerdo con lo establecido por el *Nashville Film Institute*.

<p>Terror / horror</p>	<p>Se caracteriza por la capacidad de sorprender o asustar al espectador con imágenes espantosas o aterradoras con fines de entretenimiento. La principal característica del horror es que las imágenes aterradoras aparecen cuando la audiencia menos lo espera. Los efectos de sonido se suman al factor miedo en estas películas.</p> <p>Subgéneros:</p> <p>Monstruos: utiliza criaturas sobrenaturales para introducir elementos de terror como antagonista.</p>
<p>Thriller</p>	<p>En esencia, los <i>thrillers</i> buscan crear suspenso y provocar entusiasmo en la audiencia. Los <i>thrillers</i> buscan inducir ansiedad en el espectador para mantenerlo al borde de su asiento.</p> <p>Subgéneros:</p> <p>Thriller psicológico: estas películas son <i>thrillers</i> oscuros que se centran en la psique de las personas. Generalmente, estos personajes tienen trastornos de salud mental y generalmente los desarrollan como resultado de cualquier forma de abuso cuando eran niños.</p> <p>Misterio: los misterios suelen ser similares al subgénero del crimen, pero no siempre utilizan a las fuerzas del orden como personajes principales. Estos se definen típicamente por la trama y la relación del personaje con las motivaciones y la realidad detrás de los eventos que ocurren.</p>
<p>Ciencia ficción</p>	<p>Una película puede clasificarse en este género si la trama aborda uno o más de estos</p>

	temas: ficción especulativa, tecnología, viajes espaciales y futurista ideologías. Subgéneros: Viajes espaciales Viajes en el tiempo <i>Tech Noir</i> Robots / monstruos Aventura Apocalipsis <i>Ciberpunk</i> <i>Steampunk</i> Ópera espacial Utopía Distopia: las historias distópicas presentan un mundo que normalmente tiene un gobierno o una religión opresiva que deshumaniza a sus ciudadanos.
--	---

El acomodo de la tabla es de elaboración propia. Sin embargo, el contenido ha sido citado textualmente. Fuente de consulta: *Nashville Film Institute*, "Movie Genres", [en línea], EUA, URL: <https://www.nfi.edu/movie-genres/>.

Dicha mezcla de géneros es la responsable de determinar la estructura narrativa y el uso del lenguaje audiovisual en *Eye of the Beholder*. De entrada, el terror y el misterio se manifiestan desde el primer fotograma donde aparece la protagonista con el rostro vendado, mientras el juego de luces y sombras, así como la posición de la cámara sirven para encubrir la identidad de los médicos y enfermeras.

Por otra parte, Noël Carroll en su obra *Filosofía del terror o paradojas del corazón* señala que "...los monstruos pueden ser de origen sobrenatural o de ciencia ficción. [...] En las obras de terror, los humanos consideran a los monstruos con que se topan como anormales, como perturbaciones del orden natural".¹⁴⁸ Este enunciado es relevante para catalogar al episodio en el género del terror porque en un principio Rod Serling parece decirle al espectador que lo que hay detrás de esos trozos de tela es un monstruo. Asimismo, que el episodio esté ambientado en un hospital y la paciente esté al cuidado de un grupo de médicos,

¹⁴⁸ Carroll Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Editorial Antonio Machado, 2006, p. 24.

quienes han puesto todos sus esfuerzos para aliviar las dichas perturbaciones del orden natural, va construyendo un ambiente terrorífico con ciertas reminiscencias a aquellos monstruos clásicos de la literatura y el cine como Frankenstein.

Sin embargo, el desenlace de *Eye of the Beholder* rompe con las convenciones del género terror / horror, tras descubrir que los verdaderos monstruos son el equipo de médicos, quienes despiertan desagrado en Janet Tyler, personaje de naturaleza humana. En este rubro la producción pone sobre la mesa un debate ético sobre qué es la belleza en un sentido invertido donde lo terrorífico es lo bello. A propósito de las convenciones del género y lo disruptivos o flexibles que pueden llegar a ser, David Bordwell y Kristin Thompson subrayan que los géneros pueden obedecer o violar sus propias reglas y es entonces que "...las obras artísticas pueden crear nuevas convenciones. Una obra enormemente innovadora puede parecer al principio extraña porque no se ajusta a las normas que prevemos".¹⁴⁹

Se habla de *thriller* y misterio ya que *Eye of the Beholder* mantiene en expectativa y en un largo estado de tensión al espectador porque éste desconoce los rasgos físicos de la protagonista, así como del equipo de médicos y enfermeras. Como se advirtió desde un inicio, los emplazamientos de cámara y la iluminación del set fueron la clave para mantener la incertidumbre y la ansiedad no sólo del público, sino también de Janet Tyler, quien a través de su presencia escénica desborda locura y tensión por saber cómo es ella, cómo son sus enfermeros y cuál será su destino de no cumplir con las características que demanda la sociedad donde habita.

De ahí que también se piense que el episodio posee pizcas de *thriller* psicológico. Por eso, tampoco debe pasar de largo la intención de la puesta en escena de mostrar lugares cerrados e ignorando los exteriores como una señal del terror o la claustrofobia que padece la protagonista. Pero además, otro ingrediente que determina su carácter dentro de los límites del terror y el *thriller* son las piezas musicales compuestas por Bernard Herrmann que conforme pasan los minutos

¹⁴⁹ David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, Op. cit., p. 47.

elevan su intensidad para generar intriga y de manera próxima la tensión del clímax.

La ciencia ficción supone una serie de subgéneros que involucra a las historias con carácter de distopías. Por lo tanto, *Eye of the Beholder* pertenece a dicho subgénero considerando que Janet Tyler es una ciudadana víctima de opresión por parte de un gobierno cuyo representante lleva el nombre de “El líder”. Los diálogos suponen otro elemento que constata esta afirmación como por ejemplo: “¿Quiénes son ustedes para juzgar? ¿Cuál es ese Estado, que dictamina las leyes y las normas a seguir? [...] El Estado no es Dios, doctor”, dice Janet Tyler en una de las escenas previamente analizadas. Finalmente en el texto *Sobre la evolución de los géneros cinematográficos*, Laura Zavala apunta “En la ciencia ficción moderna [...] la estructura narrativa consta de un inicio anafórico, final abierto..., pero el sentido último es distópico”.¹⁵⁰ Tal y como se asume la estructura del episodio en cuestión.

Para concluir, entonces queda dicho que, la narrativa de *Eye of the Beholder* se compone de diferentes géneros: terror, horror, *thriller*, misterio, ciencia ficción, a la par de un ambiente distópico. El autor respeta las reglas de cada género y los remarca con los diferentes recursos narrativos y audiovisuales que componen al lenguaje audiovisual. Sin embargo, debe advertirse que, una de las grandes particularidades del capítulo es el atrevimiento con el que Rod Serling y todo el equipo de producción cambiaron las reglas del juego y alteraron las convenciones del género del horror y terror para entregarle al público uno de los episodios más reveladores e impactantes de *The Twilight Zone*.

3.4 Análisis audiovisual

En otro orden de ideas, para analizar el lenguaje audiovisual y el montaje de *Eye of the Beholder* se usará el método descriptivo conocido como **découpage** y se segmentará el episodio completo en diversas secuencias. El *découpage* por

¹⁵⁰ Zavala, Lauro, “Sobre la evolución de los géneros cinematográficos”, [en línea], 131-138 pp., La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, N° 80, 2013, URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492837>, p. 135.

supuesto engloba un análisis de imagen, sonido, elementos gráficos, puesta en escena y el montaje. Del mismo modo, se retomarán elementos del análisis narrativo que se realizó previamente para contextualizar dicho análisis.

A partir del **00:00:00 a 00:00:23** tiene espacio el inmersivo *intro* de la serie que caracterizó a la segunda temporada. La voz en *off* de Rod Serling anunciaba lo siguiente (mientras es acompañada por el tema musical compuesto por Marius Constant):

“You’re traveling through another dimension, a dimension not only of sight and sound, but of mind. A journey into a wondrous land whose boundaries are that of imagination. That’s the signpost up ahead — your next stop, the *Twilight Zone!*”. (*The Twilight Zone* Intro Temporada 2 por Rod Serling, 1960-1961).

“Usted está viajando a otra dimensión distinta a la de las imágenes y el sonido. La de la mente. Viaja a una maravillosa tierra cuyo límite es la imaginación. Su próxima parada, *La dimensión desconocida*”. (*The Twilight Zone* Intro Temporada 2 por Rod Serling, 1960-1961).

La cámara permanece estática mientras aparece una imagen nebulosa que devela un círculo luminoso junto con una línea negra horizontal que avanza. El círculo luminoso se mantiene, pero la imagen nebulosa desaparece. Posteriormente, el círculo luminoso desciende hasta que desaparece y luego salta el logotipo de *The Twilight Zone* delante de un fondo negro, pero con pequeños destellos (parecido a un cielo de noche estrellada) que pronto se disipa gracias a un *zoom in* que lo fragmenta. Finalmente, el fondo negro con pequeños destellos se desvanece para dar inicio a *Eye of the Beholder*.

Si esto se ajusta a los conceptos previamente establecidos en el capítulo anterior sobre los tipos de montaje; claramente el *intro* representa un **montaje interno** de tipo **retórico**¹⁵¹, pues salvo el aludido *zoom in* (fotograma **E**) no hay

¹⁵¹ En *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, el montaje interno por enfoque retórico refiere que: “En una misma vista de

movimientos de cámara. Asimismo, se aplica un desenfoque-enfoque (fotograma **A**) y (fotograma **B**) que salta de la imagen nebulosa hacia el círculo brillante. Posterior a ello y para dar inicio al episodio se percibe un ligero fundido a negro (fotograma **F**).

Desde el (fotograma **F**) el montaje según el tratamiento del espacio es evidente gracias a una elipsis de continuidad que después del *intro* traslada al espectador hacia la habitación de la protagonista de *Eye of the Beholder*. Es importante advertir que dichos conceptos se esclarecerán de manera más precisa en el análisis correspondiente a la figura 1.2.



Figura 1.1 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-F inicia a partir del 00:00:00 hasta el 00:00:23.

A partir del (fotograma **A**) la cámara hace un ligero y lento *tilt down* para presentar a Janet Tyler acostada en la cama y con el rostro vendado (fotograma **B**). Posteriormente, la protagonista hace un leve movimiento con la cabeza hacia la izquierda y un corte advierte la llegada de una enfermera (fotograma **C**). La cámara cambia de un plano entero a un plano americano y después a plano general para seguir los pasos de la enfermera, quien se coloca detrás de una cortina transparente e iluminada que únicamente deja ver su silueta. La cámara registra las acciones de Janet Tyler en primer plano y de la enfermera en segundo plano con absoluta profundidad de campo (fotograma **D**).

cámara, se pasa de un motivo en foco con un segundo motivo desenfocado a desenfocar el primero y enfocar el segundo reclamando la atención sobre él", p. 182.

“Te traigo los sedantes cariño”, dice la enfermera. “¿Todavía es de noche?, pregunta la señorita Tyler. “Son las 9:30 de la noche”, le responde. “¿Ha sido un día bonito? ¿Ha sido caluroso?”, vuelve a preguntar Janet. Con estos diálogos se advierte al espectador que la paciente ha permanecido un largo periodo sin ver la luz del Sol y está ansiosa por volver a hacerlo. Pero lo que llama la atención es esa voz ronca y melancólica de Janet Tyler en contraposición con la voz calmada y comprensiva de la enfermera.

A partir de esos primeros diálogos (voz) se asume que en *Eye of the Beholder* predominan las fuentes sonoras **acusmático contingentes**¹⁵², porque la sonoridad vocal de Janet Tyler y la enfermera están ahí, pero no han asumido una forma visible. Asimismo, da la impresión que ambos personajes y evidentemente el espectador desconocen sus verdaderas características físicas, pues mientras la señorita Tyler tienen el rostro cubierto de vendas, los movimientos de la cámara y la iluminación ayudan a esconder el rostro de la enfermera. Es así, como el sonido emanado de sus voces resulta ser la única guía para que el espectador genere una idea sobre las motivaciones y acciones de los personajes.

La cámara registra una angulación normal con planos enteros, planos medios y primeros planos de los personajes, destacando que la cámara opta por seguir a los personajes, aunque también se mantiene fija, mientras éstos ejecutan sus acciones (fotograma **A**) a (fotograma **D**). Después, se mueve ligeramente hacia adelante a través de un *dolly* en primer plano (fotograma **E**). Enseguida, la cámara se inclina generando un ligero ángulo picado que muestra el rostro vendado de la protagonista en primer plano; mientras el torso y las manos de la enfermera se perciben a lado de ella (fotograma **F**), (fotograma **G**), (fotograma **H**), (fotograma **I**) y (fotograma **J**).

Sobre la connotación del ángulo picado dirigido hacia el rostro de la señorita Tyler, quizá obedezca a un juego de inmersión narrativa dentro del espacio y

¹⁵²En *Narrativa audiovisual* de Jesús García Jiménez, el concepto acusmático contingente se define de la siguiente manera: “Es aquella fuente u origen que, pese a ser percibido en voz o sonido, todavía no ha asumido una forma visible, pero puede hacerlo en cualquier momento”, Op. cit., p. 34.

tiempo del relato, es decir, como si el espectador fuera un visitante más de la paciente, quien se posa del otro lado de la cama, como lo hace la enfermera.

A partir del (fotograma **J**) J. Tyler pregunta desesperadamente: “¿Cuándo me quitarán las vendas?, ¿cuánto tiempo falta?” y la enfermera responde: “Hasta que decidan si pueden arreglar su rostro o no. [...] Quizá mañana o hasta el otro día”, entonces la cámara cambia de objetivo para seguirle los pasos a la enfermera, quien camina hacia la ventana, primero manteniéndose en un plano medio y posteriormente realizando un ligero *tilt up* (fotograma **K**) y (fotograma **L**), ésta sólo le advierte que ya no importa el tiempo que debe de esperar para quitar los vendajes de su rostro.

Posterior a esto la cámara registra un *close up* de Janet Tyler negando levemente con la cabeza. La secuencia termina (fotograma **M**) con un encadenado que da paso a una nueva escena.

Sobre los elementos sonoros, una pieza de música extradiegética suena en los primeros segundos del episodio (fotograma **A**) a (fotograma **D**) y desaparece rápidamente para dar paso a los diálogos. Su inclusión tiene un solo propósito: inyectarle a la escena un alto grado de misterio y terror.

Posteriormente, la misma pieza musical comienza a sonar en segundo plano a partir del (fotograma **J**), (fotograma **K**), (fotograma **L**) y (fotograma **M**), después de que la enfermera le dice a la paciente que los vendajes podrán quitárselos “mañana” o “el próximo día”. Pero la aparición de semejante sonoridad en esos últimos cuatro fotogramas de la secuencia podría obedecer a lo siguiente: a partir de dichos fotogramas el misterio se acrecienta debido a que el espectador ve la silueta casi completa de la enfermera como si su identidad estuviera a punto de revelarse, pero no es así.

Por otro lado, la música cumple una **función expresiva**¹⁵³ y una **función narrativa**¹⁵⁴. La función expresiva ayuda a reforzar la angustia y desesperación

¹⁵³ En *La imagen radiofónica* de Lidia Camacho, “La función expresiva de la música sirve para evocar reforzar, expresar o provocar estados de ánimo: tristeza, melancolía, temor, humor, pasión, pues crea ciertas atmósferas que destacan el valor dramático de las implicaciones psicológicas y existenciales de los personajes”, p. 22.

¹⁵⁴ En *La imagen radiofónica* de Lidia Camacho, la función narrativa “...anticipa un acontecimiento. La música cuenta la historia antes que el discurso sonoro. La música sirve de

que el personaje principal evoca a través de su voz. Asimismo, ayuda a remarcar esa sensación de misterio que envuelve a la enfermera. Incluso, con ese sutil recurso sonoro parece que se le anticipa al espectador que una gran revelación llegará.

Prestando atención al timbre de voz y los diálogos de la protagonista es posible atribuir una especie de empatía entre ella y el espectador. Y sobre el timbre de voz tan delicado de la enfermera es fácil inferir que se trata de un personaje del que no puede desconfiarse, pero contradictoriamente hay un alto grado de misterio que lo envuelve.

Ahora bien, una de las particularidades de *The Twilight Zone* corresponde a la utilización de puestas en escena sencillas y poco extraordinarias, pero con la capacidad de crear la atmósfera adecuada para cada situación. *Eye of the Beholder* no es la excepción, tal es así que la **puesta en escena** es bastante sobria, tomando en cuenta que el episodio se desarrolla de manera total dentro de un hospital.

La sobriedad es evidente en esta secuencia, pues el **decorado** y la **utilería** del cuarto de la protagonista se limitan a una cama, una lámpara, una silla y una cortinilla transparente para hacer sentir al espectador que algo extraño sucede en esa habitación del nosocomio.

Deseablemente, el rubro la puesta en escena, el decorado y la utilería sólo se abordará en este punto, pues para no caer en la redundancia queda entendido que todo el episodio tiene lugar en un único espacio con visitas a los pasillos y habitaciones del hospital que se valen de un mobiliario específico: camas, lámparas, escritorios, sillas, instrumentos quirúrgicos como jeringas o tijeras, entre otros.

En términos generales de iluminación, la luz de este episodio es completamente artificial, porque en términos de producción éste se filmó en un estudio de TV (lugar cerrado y sin luz natural). Asimismo, durante el inicio y desarrollo del

apoyo sincronizado para intensificar las acciones; se trata de un reforzador usado a menudo también para subrayar ciertas situaciones”, Ídem, p. 22.

episodio (exceptuando el final), el uso de la luz dura es constante, debido a la presencia de sombras / siluetas muy pronunciadas y oscuras.

Para esta secuencia, la luz principal sólo va dirigida a J. Tyler (gracias a la lámpara que se ha colocado sobre su cabeza), en tanto, la enfermera deambula entre las luces de contraluz y de fondo para que sus características físicas no sean percibidas. En el (fotograma L) puede apreciarse que la luz sólo ilumina las paredes de la habitación y el gorro del personaje, pero su torso y su rostro se ocultan en la oscuridad. De manera concreta, la luz suave predomina en Janet Tyler, mientras que la luz dura embriaga a la enfermera.

Todos estos efectos de iluminación, luces y sombras cobran mayor significado connotativo en la narrativa gracias a los movimientos de cámara que los acompañan. Resulta muy atractivo que en el (fotograma C), (fotograma D), (fotograma F), (fotograma G), (fotograma J) y sobre todo en el (fotograma K) y (fotograma L) el rostro de la enfermera jamás es visible, lo que da pie a un sinnúmero de interpretaciones sobre la identidad de la enfermera por parte del espectador.

En torno al **vestuario**, éste es muy simple ya que al tratarse de una secuencia protagonizada por una enfermera y su paciente en la habitación de un hospital, no genera ningún tipo de discordancia y así el espectador pueda ubicar el tiempo y espacio en el que se desarrolla la acción. Sobre este rubro cabe advertir que no será necesario reiterarlo en las subsecuentes secuencias ya que ha quedado claro que no hay disonancia alrededor de los personajes.

El **maquillaje** y la **caracterización** son imposibles de identificar debido al encubrimiento facial de todos los personajes. Esta constante se mantendrá hasta llegar al análisis de la figura 1.6.

Sobre el **desempeño actoral e interpretativo** de Janet Tyler cabe señalar que se desenvuelve en circunstancias muy particulares, pues únicamente logra transmitir su sentir a través de su timbre de voz y los diálogos, los cuales demuestran lo desesperada que está para ser aceptada en una sociedad que se asusta cuando la mira.

Montaje

Ajustándose a los términos expuestos en el *Diccionario técnico Akal de cine* de Ira Konigsberg, el montaje de esta secuencia es **lento**¹⁵⁵, gracias a los pocos cortes existentes y la facilidad de la cámara para mantenerse fija o seguir a ambos personajes. La secuencia también mantiene un **montaje interno**¹⁵⁶ a partir de tres modalidades: la primera **por acción o movimiento del personaje en campo**¹⁵⁷, la segunda por **profundidad de campo**¹⁵⁸ y la tercera **por presencia del fuera de campo**¹⁵⁹.

Se dice que el montaje de esta secuencia (fotogramas **A-M**) funciona por acción o movimiento del personaje en campo, pues es contante que la cámara permanezca inmóvil, mientras los personajes ejecutan sus respectivas acciones y diálogos. El montaje por profundidad de campo se ve reflejado en el (fotograma **D**) donde la enfermera se posa detrás de la cortinilla para preparar los sedantes en segundo plano, mientras la paciente permanece inmóvil sobre la cama en primer plano. Por último, el montaje por presencia del fuera de campo es evidente desde el momento en el que la cámara, junto con los pocos cortes que conforman la secuencia, ocultan el rostro de la enfermera y la mantienen aislada entre las sombras (fotograma **C**), (fotograma **D**), (fotograma **F**), (fotograma **G**), (fotograma **K**) y (fotograma **L**).

En el capítulo anterior se había expuesto la importancia del espacio y tiempo en el montaje. Por ello, y siguiendo con los términos expuestos en *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* se establece que esta secuencia (fotogramas

¹⁵⁵En el *Diccionario técnico Akal de cine* de Ira Konigsberg, el montaje lento es: "Montaje en el que los planos poseen una duración más amplia, sensiblemente, de la habitual", p. 333.

¹⁵⁶ En *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía, "El montaje interno puede obtenerse sin movimientos de cámara y con movimientos de cámara o simplemente de óptica", Op. cit., p. 182.

¹⁵⁷ "La simple variación de la zona del cuadro en que se desplaza el personaje, aquello que coge o señala, la dirección de la mirada, etc., marcan un orden de lectura que varía los centros de atención", Ídem, p. 182.

¹⁵⁸ "Las dos acciones van reclamando alternativamente la atención del espectador en perfecto montaje interior por profundidad de campo, en que las dos acciones se observan al tiempo con nitidez", Ídem, p. 182.

¹⁵⁹ "El fuera de campo puede reclamar la atención del espectador de modos muy diversos: por sombras en el cuadro, imágenes de espejo, por ocultación en cuadro, por voz en off, etc., Ídem, p. 182.

A-M) funciona a partir del montaje según la continuidad o discontinuidad temporal. En este caso se habla de **montaje continuo**¹⁶⁰, pues la acción representada y protagonizada por estas dos figuras femeninas siempre es vista en pantalla con una continuidad ejecutada a partir de diferentes planos y emplazamientos de cámara. Sobre esta tendencia de montaje continuo es importante señalar que el episodio en su totalidad debe su funcionalidad a éste pues la acción global es apreciada en pantalla y toma sentido a partir de los planos, ángulos y emplazamientos de cámara de los que se vale para construir el relato.

Asimismo, la secuencia posee un **montaje discontinuo**¹⁶¹ al suprimir tiempos de la acción, pero no de manera tan explícita. Esto se prueba a partir de las elipsis con transición suavizada, que no es otra cosa más que usar las técnicas de montaje: corte, encadenado, fundido, desenfoco, barrido, cortinillas, objeto / similitud o sonido. En este caso son escasos los cortes que aparecen, el primero del (fotograma **B**) al (fotograma **C**) y el segundo del (fotograma **L**) al (fotograma **M**). Por último, este tipo de elipsis se hace presente en el último fotograma de la secuencia, es decir en el (fotograma **M**), ya que a partir de ahí toma forma un encadenado que da paso a la siguiente escena y secuencia de fotogramas.

Gracias a dicho encadenado, es posible establecer otro modalidad del montaje según el tratamiento del espacio, el cual considera las **elipsis de continuidad**¹⁶² que traslada al espectador de la habitación de Janet Tyler hacia la recepción del hospital junto con la enfermera que estaba con ella en la figura 1.3 (fotograma **A**).

¹⁶⁰ "La acción representada o parte de ella esté siempre en pantalla vista con continuidad en diferente plano o con diferente emplazamiento de cámara, *Ibidem*, p. 184.

¹⁶¹ "Es aquel mediante el cual podemos suprimir tiempos de la acción", *Ibidem*, p. 186.

¹⁶² "Pasamos de un espacio a una parte de él (la continuidad es básica para el mantenimiento de la conciencia geográfica del espectador)", *Ibidem*, p. 188.



Figura 1.2 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-M inicia a partir del 00:00:24 hasta el 00:02:51.

A partir del **00:02:52** una nueva secuencia se abre paso a través de una **elipsis de continuidad** y el **encadenado** previo correspondiente a la figura 1.2 (fotograma **M**).

La cámara realizando un lento *tilt down* y sigue por la espalda a la enfermera (fotograma **A**) que estaba con Janet Tyler en su habitación. Enseguida, gracias a un acelerado *dolly in* se aprecia un *tight shot* (fotograma **B**), (fotograma **C**), (fotograma **D**) y (fotograma **E**). La enfermera procede a realizar informe nocturno sobre la protagonista -también conocida como la paciente 307- a través de un radio dirigido al Dr. Bernardi, quien responde a través de su voz acusmática contingente o no visible (fotograma **B**) y (fotograma **C**). Cabe resaltar que el timbre de voz del médico llama la atención por considerarse apacible y sin ningún rastro de amenaza.

El misterio y la intriga suben de tono por tres elementos importantes en pantalla. El primero corresponde a la ocultación de los rostros de las dos enfermeras, la cámara no registra la cara de la enfermera que está en primer plano y mucho menos el de la enfermera que se mantiene de espaldas en segundo plano

(fotograma **B**) y (fotograma **C**). El segundo elemento radica en los diálogos, la enfermera que está en segundo plano le pregunta a su colega: “¿Le has visto ya la cara a la de la 307?” Y ésta responde: “Por supuesto que la he visto. Si se tratara de mí, me enterraría muy lejos bajo tierra”. Estas líneas son un indicio de que muy probablemente la protagonista posee un rostro espeluznante, desfigurado y nada atractivo. El tercer y último elemento lo integran los *tight shots* (fotograma **B**), (fotograma **C**), (fotograma **D**) y (fotograma **E**), pues al mostrar primeros planos de cuerpo y objetos sólo acrecientan la impaciencia del público para descubrir el físico de las enfermeras.

A través de un *dolly in* y posteriormente un *tight shot*, la cámara registra la mano de la enfermera cogiendo una caja de cigarrillos (fotograma **D**) y (fotograma **E**). Pronto, con un *dolly out* la cámara da paso a un plano entero que evidencia la presencia de una figura masculina (fotograma **F**), (fotograma **G**) y (fotograma **H**) detrás de un cristal que únicamente deja ver su silueta. Después de un corte, dicha figura va develándose hasta mostrarse como Rod Serling (fotograma **I**) y (fotograma **J**). En estos dos últimos fotogramas la cámara se mantiene estática en un ángulo normal acompañada de un plano medio, mientras el narrador rompe la cuarta pared para recitar la narración de apertura y dar la bienvenida a *La dimensión desconocida*.

La música extradiegética que había comenzado a sonar desde el final de la secuencia anterior (fotogramas **A-M**) figura 1.2, se mantiene en esta nueva secuencia, pero con mayor intensidad a partir del (fotograma **A**) y (fotograma **B**). Posteriormente, la intensidad de la pieza continua, pero en tercer plano en el (fotograma **B**), (fotograma **C**), (fotograma **D**) y (fotograma **E**). La música vuelve a cobrar fuerza a partir del (fotograma **F**) y (fotograma **G**) reforzando la llegada de esa misteriosa figura masculina que camina detrás de los cristales. Por último, la pieza musical vuelve a ser relegada en tercer plano debido a la narración de apertura que ejecuta Rod Serling.

En esta secuencia la música incidental únicamente cumple una función narrativa, pues sigue alimentando las dosis de misterio que envuelven a los residentes de ese hospital. Por otro lado, deben destacarse los sonidos ambientes que otorgan credibilidad a la escena. Entre ellos se encuentran: el sonido de los botones que

la enfermera presiona sobre la radio, el movimiento de las hojas de la publicación impresa que lee la enfermera, la cajetilla de cigarrillos sobre la mesa y el encendedor que prende dichos cigarrillos.

En términos de iluminación, esta secuencia (fotogramas **A-J**) disminuye el uso de la luz dura, pues las sombras oscuras no predominan en la acción y el juego de luces no es constante. En realidad, en comparación con la secuencia anterior, ésta luce mucho más iluminada y con una transición de las sombras más sutil gracias a la implementación de la luz suave.

La luz principal se dirige hacia el cuerpo de las dos enfermeras aunque a ninguna de las dos se les pueda apreciar el rostro (fotograma **C**), (fotograma **F**) y (fotograma **G**). Sin embargo, es notable que dicha luz embarga en mayor medida a la enfermera que se encuentra en segundo plano y de espaldas porque ocupa mayor espacio en el encuadre, no así la enfermera que está en primer plano de la que únicamente se aprecia parte de su torso y sobre todo las manos.

Sobre el desempeño actoral e interpretativo de esta secuencia podría calificarse de banal; sin embargo, el timbre de voz que acompañan los diálogos de ambas enfermeras potencian en el espectador esos ánimos de desconfianza y secretismo.

Montaje

El montaje persiste lento porque los planos son largos y la cámara permanece la mayoría del tiempo fija, aunque a veces siga los movimientos de los personajes, mientras un par de cortes lo acompañan. El primero de los cortes se percibe a partir del **00:03:35** en el (fotograma **F**) y (fotograma **G**) justo donde Rod Serling se prepara para entrar a escena. Cabe señalar que el mencionado corte luce mal añadido, lo que hace pensar que se trató de un error en la edición. El segundo corte toma lugar entre el (fotograma **H**) y el (fotograma **I**).

Asimismo, persiste el montaje interno. Se dice que el montaje de esta secuencia (fotogramas **A-J**) funciona por acción o movimiento del personaje debido a que la cámara permanece inmóvil salvo algunos movimientos de seguimiento en el

(fotograma **A**), (fotograma **B**), (fotograma **E**) y (fotograma **H**). Del mismo modo, el montaje por profundidad de campo se ve reflejado en el (fotograma **B**), (fotograma **C**), (fotograma **D**), (fotograma **F**) y (fotograma **G**), mientras las dos enfermeras mantienen la conversación. Por último, el montaje por presencia del fuera de campo es evidente mientras la cámara y los mismos personajes opten por no revelar su cara.

Asimismo, la secuencia posee un montaje discontinuo al suprimirse tiempos de la acción. Esto se evidencia a partir de las elipsis con transición suavizada: cortes y fundido a negros. Los pocos cortes ya se han establecido, pero este tipo de elipsis se hace presente en el último fotograma de la secuencia, es decir, en el (fotograma **J**), pues a partir de ahí aparece un fundido a negro que da paso a la siguiente escena y secuencia de fotogramas correspondiente a la figura 1.4 (fotograma **A**).

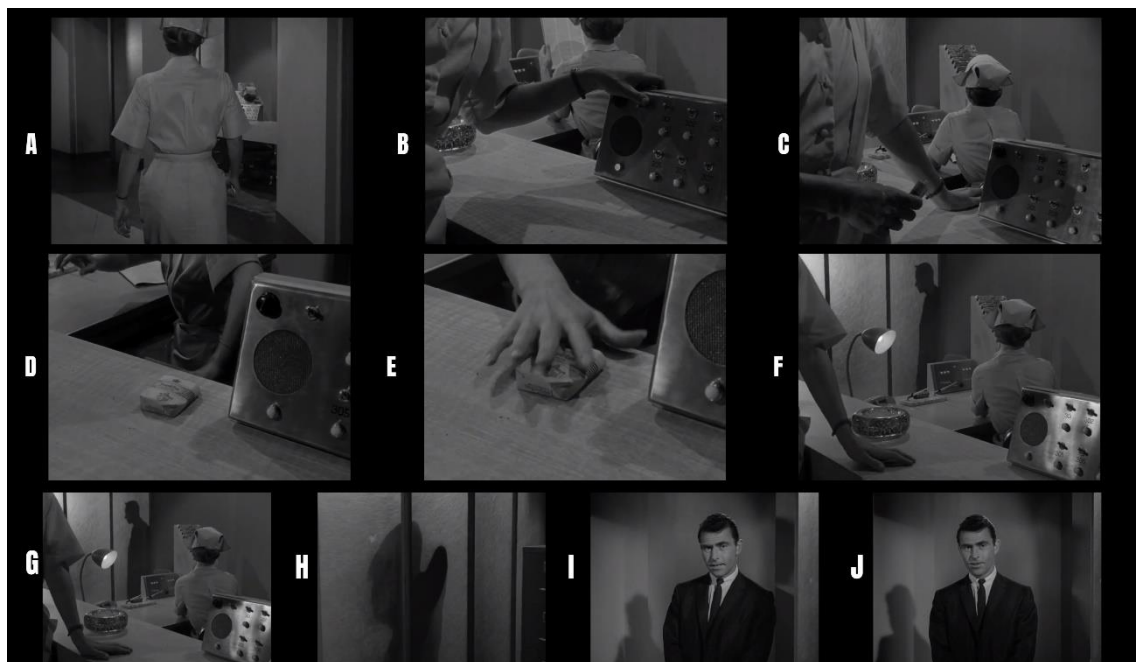


Figura 1.3 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-J inicia a partir del 00:02:52 hasta el 00:04:20.

A partir del **00:04:21** una nueva secuencia se abre paso gracias a la elipsis de continuidad y el previo fundido a negro correspondiente a la figura 1.3 (fotograma **J**).

El (fotograma **A**) es protagonizado por una enfermera y el Dr. Bernardi, quienes están detrás de la cortina transparente y como una clara señal de que el misterio sobre sus verdaderas identidades prevalece. En tanto, la cámara registra en primer plano a Janet Tyler aún postrada en la cama.

La cámara con un ligera angulación en picada se dirige frente a la señorita Tyler, mientras el Dr. Bernardi se acerca a un costado de su cama. La cámara que permanece ligeramente en ángulo picado captura a partir de un plano medio parte del brazo derecho y el torso del doctor, pero jamás su rostro. Posterior a ello, la cámara se mantiene fija a la par de los personajes, quienes mantienen una charla y dando la ligera impresión que el espectador también se mantiene de pie desde el otro lado de la cama (fotograma **B**), (fotograma **C**), (fotograma **D**), (fotograma **E**), (fotograma **F**) y (fotograma **G**).

“Pronto le quitaremos las vendas. Espero que no le incomode esperar”, dice el Dr. Bernardi. En ese punto de la conversación, el espectador descubre que J. Tyler se ha sometido a once intervenciones quirúrgicas -todas fallidas para alcanzar supuesta la belleza-. “A veces pienso que llevó toda la vida dentro de esta gruta oscura. Los muros están hechos de gasas. Y cuando el viento sopla desde la boca de la caverna, siempre huele a éter y desinfectante”, exclama J. Tyler.

Cuando la protagonista pronuncia: “¿Es una locura, no, doctor? Nunca conseguiré cambiar de apariencia”, el Dr. Bernardi se aleja de la cama para dirigirse a la ventana y la cámara comienza a seguirlo. Así, de un plano medio la cámara realiza un ligero *tilt up*, pero cuidando de no develar el rostro del médico (fotograma **G**), (fotograma **H**), (fotograma **I**) y (fotograma **J**). Finalmente, la cámara se posa detrás de él (fotograma **K**) y (fotograma **L**). Del (fotograma **L**) al (fotograma **M**) hay un corte acompañado de un *close up* de Janet Tyler. El corte se repite del (fotograma **M**) al (fotograma **N**) para regresar la atención hacia el Dr. Bernardi, quien sigue de espaldas mirando por la ventana y con la mano derecha recargada en la pared. Situación que acrecienta la intriga sobre el destino del personaje principal.

Los cortes de un personaje a otro continúan en el (fotograma **M**), (fotograma **N**), (fotograma **Ñ**), (fotograma **O**), (fotograma **P**), (fotograma **Q**), (fotograma **R**) y

(fotograma **S**), lo cual también agiliza la acción de la secuencia. En tanto, el Dr. Bernardi admite que el caso de la protagonista es muy extraño, pues hasta ahora ninguno de los tratamientos previos han arrojado resultados positivos. “Desgraciadamente, la cirugía plástica no es útil en su caso, debido a la estructura del hueso, el tipo de piel”, le dice el médico a Janet.

En el (fotograma **P**) y (fotograma **Q**) vuelve hacerse alusión al onceavo tratamiento de la protagonista. “Once es el número máximo de experimentos. No está permitido realizar más de once experimentos”, señala el Dr. Bernardi. El ángulo normal y el plano medio que la cámara dirigía hacia un costado de la cama de Janet Tyler, por fin cambia y se posiciona frente a ella, mientras que la cámara dirigida al médico permanece en su misma posición (fotograma **R**) y (fotograma **S**).

El (fotograma **T**) advierte el movimiento del Dr. Bernardi, pero la cámara no lo sigue, sino que hay un nuevo corte entre el (fotograma **T**) y (fotograma **U**) que funciona para seguir ocultando su cara. La cámara repite la misma angulación y el mismo plano medio que el (fotograma **R**) y que también se aprecia en el fotograma (**U**), (fotograma **V**) y (fotograma **W**) que incluye la figura del Dr. Bernardi posicionado a un costado de la cama de Janet Tyler; la cámara una vez más registra su torso, pero no su rostro.

Por primera vez y a partir del (fotograma **X**) la protagonista presenta mayores movimientos corporales levantando su espalda y cabeza de la cama, mientras la cámara se mueve con ella. Su movilidad corporal se acrecienta en el momento que el Dr. Bernardi le advierte que si este último tratamiento falla, tendrán que aplicar otras alternativas. “¿Se da cuenta señorita Tyler, por qué existen estas reglas?. A cada uno de nosotros se nos dan tantas oportunidades cómo es posible para adaptarnos a la sociedad. En su caso... piense en el dinero y esfuerzo necesario para hacerla parecer...”, dice el Dr. “¿Para hacerme parecer qué, doctor?”, cuestiona J. Tyler. “Normal. Tal y como usted desea parecer”, contesta el Dr. Bernardi.

Tras este diálogo, en el (fotograma **Y**) y (fotograma **Z**) la cámara permanece inmóvil; sin embargo, la protagonista comienza a mover sus manos como señal de frustración, mientras le suplica al Dr. que la deje salir para sentarse en el

jardín y oler las flores. “¿Puedo sentarme en el jardín? [...] Tan sólo para tener la certeza que soy normal. Si me siento afuera en la oscuridad, sabré que el mundo está a oscuras. Así mi oscuridad no será única. No seré tan sólo una grotesca, fea, deforme, mujer con el rostro vendado...”, suplica J. Tyler.

A través de un *dolly in*, una angulación picada y un *close up* de J. Tyler (fotograma **AA**) y (fotograma **AB**) la cámara registra el momento en el que la paciente abraza desesperadamente al Dr. Bernardi. “¡No quiero ser rechazada!, ¡Quiero ser como todo el mundo!”, vuelve a suplicar con llanto. Esta vez, la cámara realiza un *dolly out* acompañado de un plano medio, mientras J. Tyler se reincorpora en la cama (fotograma **AC**), (fotograma **AD**) y (fotograma **AE**).

Enseguida, la cámara ejecuta una vez más un *dolly out*, pero para posicionarse al pie de la cama de la protagonista, mientras que el Dr. Bernardi aleja sus manos de J. Tyler para deslizar una de éstas justo hacia el pie de la cama (fotograma **AF**) y (fotograma **AG**). Durante esos momentos, los diálogos toman una relevancia mayor porque el médico le confiesa a la paciente que de no ser efectivo el último tratamiento, la siguiente alternativa será enviarla a un área reservada en la que otras personas con su mismo problema han sido agrupadas.

El (fotograma **AJ**), (fotograma **AK**), (fotograma **AL**), (fotograma **AM**) y (fotograma **AN**) se vuelven muy significativos porque mientras la cámara registra en plano general a la protagonista postrada en la cama y el doctor a lado de ella, Tyler evidencia elevados signos de impotencia únicamente con el movimiento de sus manos, sin que haga falta ver la expresión desesperada de su rostro oculto que muy probablemente el espectador puede imaginar. Pronto, esos movimientos los acompaña con el siguiente diálogo: “¡Querrá decir segregadas! ¡Encerradas, eso es lo que quiere decir! Se refiere a un gueto. ¡Un gueto diseñado para monstruos!”, grita alterada.

Llaman la atención el (fotograma **AF**), (fotograma **AG**) y (fotograma **AI**) porque es la primera vez que la cámara toma una posición distinta que no sean planos medios, primeros planos o *close ups*. Tal es la tensión de la escena, que pareciera como si la posición de la cámara quisiera mantener apartado al espectador de la desgracia que padece la protagonista.

En el (fotograma **AP**) y el (fotograma **AQ**) la cámara permanece estática, mientras la protagonista se mueve para levantarse de la cama y permanecer fuera de campo durante unos segundos (fotograma **AP**), mientras la mano del médico (fotograma **AQ**) tratando de detenerla ocupa su lugar en campo a través de un *tight shot*. Esta pequeña secuencia resulta un tanto reveladora, ya que después de tanta pasividad por parte de Janet Tyler, todo indica que ya no está dispuesta a esperar un minuto más para conocer su nueva identidad.

Del (fotograma **AQ**) al (fotograma **AR**) un nuevo corte permite a la cámara mostrar la ventana de la habitación a la par de seguirle los pasos a J. Tyler. La cámara registra al personaje de espaldas (fotograma **AR**) y (fotograma **AS**), quien abre la ventana para tomar un poco de aire, pero el médico trata de regresarla a la cama, entonces el encuadre sólo registra los brazos y las manos del Dr. Bernardi sobre los hombros de la señorita Tyler. La intriga sube de tono desde que la cámara se acerca a la protagonista mediante de un primer plano (fotograma **AT**) y (fotograma **AU**). “¡Quítenmelas. ¡Por favor, quítenmelas!”, suplica desesperadamente.

Del (fotograma **AU**) al (fotograma **AV**) otro corte lleva al espectador por unos instantes a uno de los pasillos del hospital. En el (fotograma **AV**) la cámara permanece inmóvil en plano general, mientras dos enfermeras corren alertas hacia la habitación. Del (fotograma **AW**) hasta el (fotograma **AZ**) la cámara opta por cambiar a un ángulo cenital. Durante esos últimos cuatro fotogramas, la cámara permanece inmóvil, mientras el Dr. Bernardi junto con las dos enfermeras tratan de regresar a la cama a Janet Tyler, quien está muy alterada. “¡Déjenme ir”, grita J. Tyler. “De acuerdo, vamos a quitarle las vendas”, dice el Dr. La cámara sigue a una de las enfermeras, quien ha salido de la habitación para posteriormente cerrar la secuencia con un fundido a negro (fotograma **AZ**).

¿Y qué connota ese ángulo cenital? Generalmente le otorga un poder especial al espectador sobre el personaje. Se asocia con la mirada de un Dios hacia un personaje vulnerable. En este caso, el espectador (sin descartar a Rod Serling) atestigua que la protagonista es un personaje vulnerable que ha sido rebasado por la locura porque no sabe si será aceptada en la opresiva sociedad en la que habita.

Sobre la sonoridad, en esta secuencia que comprende del (fotograma **A-AZ**), la música extradiegética no es una usual protagonista. Sin embargo, la pieza procedente de los fotogramas (**A-J**) de la figura 1.3 resuena únicamente en el (fotograma **A**) y (fotograma **B**) de la figura 1.4. De ahí en adelante sólo son perceptibles los diálogos de los personajes.

Pero es desde el (fotograma **AS**) hasta el (fotograma **AZ**) cuando una nueva e intensa melodía extradiegética cobra relevancia para impregnar una fuerte dosis de dramatismo. Es entonces que a la pieza se le adjudica una función expresiva, narrativa y rítmica. Expresiva porque evoca el estado de ánimo de la paciente 307, narrativa porque es un apoyo para sincronizar la intensidad de la situación y anticipar que la gran revelación está cerca; y por último rítmica porque complementa el ritmo de lo que se ve y escucha en pantalla.

Los personajes siguen ostentando un carácter acusmático contingente, porque únicamente son perceptibles sus voces y el espectador continúa tratando de indagar cuál es el aspecto original de los personajes. Además, es importante hacer hincapié en los diálogos (algunos de ellos ya expuestos en párrafos anteriores) ya que develan mucho más información de la que el espectador imagina.

Desde el (fotograma **AC**) hasta el (fotograma **AP**) tiene lugar la conversación en la que el Dr. Bernardi le confiesa a Janet que de no funcionar el último tratamiento será enviada a un gueto de personas con características físicas inaceptables por la sociedad. “¿Quiénes son ustedes para juzgar? ¿Cuál es ese Estado, que dictamina las leyes y las normas a seguir? [...] El Estado no es Dios, doctor”, exclama J. Tyler con un llanto e impotencia perceptibles en su voz. Esa voz que de alguna manera desata en el espectador una especie de compasión hacia la protagonista. Este diálogo evidencia de manera explícita una crítica hacia la Segunda Guerra Mundial y a los gobiernos totalitarios. Tan sólo habría que recordar que *Eye of the Beholder* fue emitido en la televisión estadounidense 15 años después de haber concluido el aludido conflicto armado.

En términos de iluminación, la luz dura vuelve a hacer de las suyas al exponer sombras muy oscuras y bordes marcados en el (fotograma **H**), (fotograma **I**), (fotograma **J**), (fotograma **K**), (fotograma **L**), (fotograma **N**), (fotograma **O**),

(fotograma **Q**), (fotograma **S**), (fotograma **T**), (fotograma **AA**), (fotograma **AB**), (fotograma **AJ**), (fotograma **AK**), (fotograma **AL**), (fotograma **AQ**) y (fotograma **AS**). Es necesario, señalar que este patrón de iluminación es muy similar al de la figura 1.2 tomando en cuenta el espacio, los personajes y parecidos movimientos de cámara, por ejemplo, el de la enfermera y el médico de pie frente a la ventana.

La luz principal y luz suave en esta extensa secuencia (fotogramas **A-AZ**) se dirigen otra vez y únicamente a Janet Tyler gracias a la lámpara arriba de su rostro vendado. El efecto luminoso es perceptible en el (fotograma **A**), (fotograma **B**), (fotograma **C**), (fotograma **D**), (fotograma **E**), (fotograma **F**), (fotograma **G**), (fotograma **M**), (fotograma **Ñ**), (fotograma **P**), (fotograma **R**), (fotograma **U**), (fotograma **V**), (fotograma **W**), (fotograma **X**), (fotograma **Y**), (fotograma **Z**), (fotograma **AC**), (fotograma **AD**), (fotograma **AE**), (fotograma **AF**), (fotograma **AG**), (fotograma **AH**), (fotograma **AI**), (fotograma **AM**), (fotograma **AN**), (fotograma **AÑ**) y (fotograma **AO**). Finalmente, del (fotograma **AR**) al (fotograma **AU**) la luz principal sigue dirigiéndose a Janet Tyler, pero ya no desde la lámpara que estaba arriba de ella, sino desde otra fuente artificial: la ventana que combina con luz dura resaltando las sombras.

En esta secuencia el desempeño actoral e interpretativo recae sobre Janet Tyler, quien ha abandonado su estado de quietud para revelarse contra aquellos que la quieren relegar a un gueto. Generalmente, el público está acostumbrado a atestiguar visualmente las gesticulaciones faciales de los actores y actrices que revelan sus motivaciones y estados de ánimo de los personajes que interpretan. Pero *Eye of the Beholder* es la excepción al valerse únicamente de la kinestesia de la protagonista cuyos movimientos revelan más cosas que su mismo rostro. Este hecho se hace evidente en el (fotograma **X**), (fotograma **Y**), (fotograma **Z**), (fotograma **AA**), (fotograma **AB**), (fotograma **AC**), (fotograma **AD**), (fotograma **AE**), (fotograma **AI**), (fotograma **AJ**), (fotograma **AK**), (fotograma **AL**), (fotograma **AM**), pero sobre todo en el (fotograma **AN**).

Montaje

Cabe señalar que esta secuencia (fotogramas **A-AZ**), figura 1.4 es bastante similar a la secuencia de (fotogramas **A-M**) figura 1.2 porque el espectador regresa a la habitación de Janet Tyler, quien en un principio apareció entablando una conversación con una de las enfermeras, pero aquí ya lo hace con el Dr. Bernardi.

De este modo, se está ante un montaje lento. De nuevo, los planos suelen ser largos. Entonces, se dice que el montaje de esta secuencia (fotogramas **A-AZ**) funciona por acción o movimiento del personaje en campo, pues es contante que la cámara permanezca inmóvil, mientras los personajes ejecutan sus respectivas acciones y diálogos (Janet Tyler y el Dr. Bernardi). El montaje por profundidad de campo se ve reflejado únicamente en el (fotograma **A**) cuando el Dr. Bernardi y una de las enfermeras se posan detrás de la cortina en segundo plano, mientras la paciente permanece inmóvil sobre la cama en primer plano. Por último, el montaje por presencia del fuera de campo es evidente gracias a la cámara que oculta todo el tiempo la cara del médico, quien se escuda entre las sombras (fotograma **I**), (fotograma **J**), (fotograma **K**), (fotograma **L**), (fotograma **N**), (fotograma **O**), (fotograma **Q**), (fotograma **S**) y (fotograma **T**).

Asimismo, la secuencia posee un montaje discontinuo al suprimir tiempos de la acción. Esto se evidencia a partir de las elipsis con transición suavizada, que en este caso corresponde a la implementación de cortes y un fundido a negro.

Aquí el número de cortes es mayor. El primer corte se aprecia del (fotograma **L**) al (fotograma **M**), del (fotograma **N**) al (fotograma **Ñ**), del (fotograma **O**) al (fotograma **P**), del (fotograma **Q**) al (fotograma **R**) y del (fotograma **T**) al (fotograma **U**). Tras un largo periodo en el que la cámara permanece fija (aunque de repente se acerca a Janet Tyler a través de *dollies*) un nuevo corte se aprecia del (fotograma **AG**) al (fotograma **AH**) otro más del (fotograma **AÑ**) al (fotograma **AO**). La cama deja de ser el centro de atención de la cámara y un nuevo corte se registra del (fotograma **AQ**) al (fotograma **AR**) para apuntar hacia un nuevo punto de la habitación: la ventana. Todos estos cortes, comienzan a ser indicio

de que el montaje ha comenzado a acelerarse, emulando el estado físico y emocional de Janet Tyler.

Es en el (fotograma **AU**) y el (fotograma **AV**) donde la cámara registra un último corte. Dicho corte introduce la modalidad del montaje según el tratamiento del espacio ya que gracias a una elipsis de continuidad, el espectador deja por unos instantes la habitación de la protagonista para situarse en el pasillo del hospital junto con las enfermeras que lo guían de nueva cuenta al cuarto.

La elipsis de continuidad se repite en el (fotograma **AZ**) que es acompañado por un fundido a negro que da paso a la siguiente escena y secuencia de fotogramas correspondiente al (fotograma **A**) de la figura 1.5.





Figura 1.4 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-AZ inicia a partir del 00:04:21 hasta el 00:11:14.

A partir del **00:11:26** una nueva secuencia se abre paso gracias a la elipsis de continuidad y el previo fundido a negro correspondiente a la figura 1.4 (fotograma **AZ**).

El (fotograma **A**) devela la conclusión de un primer acto para dar paso a un segundo y último acto gracias al logotipo que se fragmenta de *The Twilight Zone*. Dicho logotipo posa delante de un fondo “natural” desértico que pronto desaparece gracias a otro fundido a negro (elipsis de continuidad).

Desde el (fotograma **B**) el espectador se encuentra en lo que parece ser la oficina del Dr. Bernardi dentro del hospital y donde se desarrolla una nueva conversación entre el médico y una de las enfermeras. Del (fotograma **B**) al (fotograma **D**) la cámara registra una angulación normal en un plano general a medio. Asimismo, la cámara permanece estática detrás del Dr. Bernardi. Por otro lado, el rostro de la enfermera que accede a la oficina no es visible gracias al posicionamiento estratégico de una lámpara que obstruye su apariencia facial.

A partir del (fotograma **E**), la cámara deja su estado fijo, para acercarse al Dr. Bernardi a través de un primer plano acompañado de un ligero ángulo picado que permite al espectador vislumbrar la parte de su nuca, manos, torso y piernas. A partir del (fotograma **G**) la cámara acciona un *dolly out* para abrir más el plano, pero manteniendo el ángulo picado.

En el (fotograma **G**) y el (fotograma **H**) el Dr. Bernardi se levanta para dirigirse a la ventana, mientras la cámara sigue sus movimientos y enseguida se posiciona la enfermera detrás de él, aunque ambos personajes de espaldas en un primer plano. En el (fotograma **H**) la composición llama mucho la atención, sobre todo por el contraste de la iluminación entre los torsos y cabezas de los personajes inmiscuidos en las sombras y la aparente luz natural que emana de la ventana.

El (fotograma **I**) advierte un corte que registra un primer plano de la espalda del Dr. Bernardi mirando por la ventana. Es en el (fotograma **I**) y el (fotograma **J**) donde la narrativa otorga al espectador una gran revelación que va acompañada de un movimiento de cámara, pero sobre todo de importantes líneas de diálogos.

El Dr. Bernardi mientras mira por la ventana (fotograma **I**) anuncia: “Más allá de esa deforme extensión de carne y huesos. Más allá del molde y máscara que

conforma la deformidad. ¡He visto la verdadera cara de esa mujer, enfermera! El rostro de su verdadero yo”. El médico gira de frente, pero se cubre el rostro (fotograma **J**) y dice: “**Y es un bonito rostro**”. Posteriormente pronuncia (fotograma **K**): “Es un rostro humano”. Es entonces cuando la audiencia ya puede inferir una idea negativa sobre las posibles características físicas de los médicos y enfermeras para anticipar que el rostro de Janet Tyler es completamente normal; sin embargo, todo sigue pareciendo confuso porque ¿en *La dimensión desconocida* que significa poseer un “bonito rostro”?

El Dr. Bernardi se dirige hacia otro punto de la oficina y de nuevo la cámara lo sigue. En el (fotograma **K**) y en el (fotograma **L**) un empalme de personajes impide que sea revelado el rostro del Dr. Bernardi convirtiendo el gorro de la enfermera como el elemento obstructor. De nueva cuenta la cámara en primer plano registra de espaldas a ambos personajes, la enfermera en primer plano, mientras que el médico en segundo plano (fotograma **L**).

La cámara acciona un *dolly in* con un primer plano del médico, quien permanece de espaldas (fotograma **M**), después la cámara registra un corte en el (fotograma **N**) y enseguida el Dr. Bernardi cambia su posición corporal, pero la enfermera se mantiene en el mismo sitio. Finalmente, la cámara realiza otro *dolly in* acompañado de un primer plano que muestra a la enfermera de espaldas y el médico mirándola de frente; sin embargo, el gorro sigue ocultando su rostro (fotograma **Ñ**) y (fotograma **O**). La secuencia termina en el (fotograma **O**) por efectos de una disolución.

Sonoramente en esta secuencia que comprende de los (fotogramas **A-O**), la música extradiegética tampoco es persistente salvo en el (fotograma **A**) cuyo logotipo es acompañado por una pieza musical que incrementa la tensión de lo que pasará después. Asimismo, la música presente en el (fotograma **A**) y el (fotograma **B**) de la figura 1.4 aparece de nueva cuenta para crear intriga (función expresiva y narrativa) en el (fotograma **B**), (fotograma **C**) y (fotograma **D**) de la figura 1.5. Sin embargo, en lo que resta de la secuencia la música extradiegética desaparece.

De nuevo, los personajes siguen ostentando un carácter acusmático contingente, pues sólo son perceptibles sus voces y el espectador sigue tratando

de indagar cuál es el aspecto original de los personajes. Pero como se advirtió antes, a partir del (fotograma I) y el (fotograma J) los diálogos cobran mucho sentido al develar información importante sobre la posible apariencia física de los médicos y de Janet Tyler. Desde el (fotograma K), (fotograma L), (fotograma M), (fotograma N), (fotograma Ñ) y (fotograma O) la enfermera y el Dr. Bernardi recitan un importante conversación que dicta lo siguiente:

- Dr. Bernardi: Más allá de esa deforme extensión de carne y huesos. Más allá del molde y máscara que conforma la deformidad. **¡He visto la verdadera cara de esa mujer, enfermera! El rostro de su verdadero yo. Y es un bonito rostro. Es un rostro humano.**
- Enfermera: **Lo comprendo. Pero debo confesarle que es difícil para mí pensar que es humana, mientras tiene el rostro cubierto.**
- Dr. Bernardi: ¿Por qué? ¿Por qué debemos sentirnos así, enfermera? ¿Cuál es la diferencia dimensional entre belleza y algo repugnante? ¿Algo tan poco profundo y superficial como la piel? ¿Por qué enfermera? ¿Por qué no se permite a la gente ser diferentes.
- Enfermera: ¡Doctor! ¡Tenga cuidado! ¡Tenga cuidado con lo que dice!
- Dr. Bernardi: Ya comprendo; traición.
- Enfermera: Este caso le está afectando a su equilibrio, a sus valores.
- Dr. Bernardi: Supongo que sí. No sé preocupe por mí. Estaré bien en cuanto le quitamos las vendas a esa mujer y sepamos cómo ha quedado.

En líneas anteriores se estableció que el timbre de voz de los residentes del hospital resultaba sumamente apacible y sin ninguna señal de amenaza, aunque sí de misterio. Gracias al diálogo anterior es posible confirmar que la voz de la enfermera en esta secuencia le anticipa a la audiencia que tanto ella como el Dr. Bernardi y el resto de los residentes no son los antagonistas, sino que se antepone un poder que los subyuga. El asunto es evidente desde que el Dr.

Bernardi cuestiona al sistema que ha marcado una diferencia entre lo bello y repugnante prohibiendo a las personas ser diferentes. Incluso, Janet Tyler durante la secuencia de la figura 1.4 ya había anunciado su inconformidad al preguntar: “¿Cuál es ese Estado, que dictamina las leyes y las normas a seguir? [...] El Estado no es Dios, doctor”.

En el capítulo anterior se había hecho énfasis en la importancia de los diálogos en *The Twilight Zone*. Por ello, se ejemplificó con un segmento del episodio *Number 12 Looks Just Like You*, el cual criticaba los estándares de belleza impuestos por la sociedad. Con ello se comprueba las constantes de la serie por repetir temáticas, pero abordándolas desde diversos puntos. Del mismo modo, se confirma que los diálogos son el recurso narrativo por excelencia de *The Twilight Zone* para realizar críticas de manera implícita valiéndose únicamente de dos personajes en pantalla.

En términos de iluminación, esta secuencia es la más oscura de las anteriormente explicadas. La luz dura vuelve a hacer de las suyas al exponer sombras muy oscuras y bordes marcados durante toda la secuencia que corre del (fotograma **B**) al (fotograma **O**).

La luz principal, así como la luz suave (fotogramas **B-O**) se dirige primordialmente sobre el torso y piernas del Dr. Bernardi (fotograma **E**), (fotograma **F**), y (fotograma **G**), mientras que la figura de la enfermera apenas y es perceptible de los hombros hacia abajo (fotograma **C**) y (fotograma **D**). La misma luz principal reaparece ligeramente iluminando únicamente el gorro de la enfermera (fotograma **H**), (fotograma **J**), (fotograma **K**), (fotograma **L**) y (fotograma **N**). Asimismo, del (fotograma **L**) al (fotograma **O**) la luz sólo se dirige hacia la pared, lo cual ayuda a resaltar la luz dura en la figura de los personajes, quienes casi todo el tiempo están de espaldas.

De igual forma, la iluminación en el (fotograma **J**) llama mucho la atención porque el Dr. Bernardi ni siquiera es iluminado y apenas la luz roza el gorro y los hombros de la enfermera. La cámara junto con el personaje femenino se posicionan de tal manera que no dejan si quiera conocer el rostro del médico gracias al juego de la iluminación (fotograma **K**).

En general este es uno de los fragmentos audiovisuales más atractivos del episodio sólo por valerse de la luz dura -que remarca las sombras- y encuadrando a dos misteriosas personas en planos medios y cuya cercanía con la cámara puede incluso volver más inestable al público por develar de una vez por todas sus verdaderos rostros.

En esta secuencia el desempeño actoral e interpretativo recae nuevamente en las voces y diálogos del personaje masculino y femenino. Sin embargo, vale resaltar el movimiento manual del Dr. Bernardi, quien emana preocupación sobre el estado físico y mental de J. Tyler (fotograma **J**), (fotograma **L**), (fotograma **N**), (fotograma **Ñ**) y (fotograma **O**).

Montaje

Al igual que las demás secuencias persiste el montaje lento. De nuevo, los planos suelen ser largos. Entonces, se dice que el montaje de esta secuencia (fotogramas **A-O**) funciona por acción o movimiento del personaje en campo, pues es constante la quietud de la cámara, mientras los personajes ejecutan sus respectivas acciones y diálogos.

El montaje por profundidad de campo se ve reflejado en varios fotogramas de la secuencia, gracias a que la enfermera permanece detrás o frente al médico para cubrir su cara. La profundidad de campo con figuras en primero y segundo plano es plasmada en el (fotograma **B**), (fotograma **C**), (fotograma **D**), (fotograma **H**), (fotograma **J**), (fotograma **K**), (fotograma **L**), (fotograma **N**), (fotograma **Ñ**) y (fotograma **O**). Por último, el montaje por presencia del fuera de campo es evidente gracias a la cámara que oculta todo el tiempo la cara de la enfermera y el médico. Éste no solamente se escuda bajo las sombras, sino que la misma corporalidad de la enfermera también ayudan a ocultarlo.

Asimismo, la secuencia posee un montaje discontinuo, pues se suprimen tiempos de la acción muy breves. Esto se evidencia a partir de las elipsis con transición suavizada que en este caso corresponde a la implementación de cortes y un fundido a negro. Aquí el número de cortes es mínimo. El primer corte

se aprecia del (fotograma **H**) al (fotograma **I**), del (fotograma **I**) al (fotograma **J**) y del (fotograma **M**) al (fotograma **N**).

El (fotograma **O**) introduce la modalidad del montaje según el tratamiento del espacio ya que gracias a una elipsis de continuidad el espectador abandona la oficina del Dr. Bernardi para trasladarse a la recepción del hospital a través de una disolvencia que da paso a la siguiente escena y secuencia de fotogramas correspondiente al (fotograma **A**) de la figura 1.6.



Figura 1.5 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), Eye Of The Beholder, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-O inicia a partir del 00:11:26 hasta el 00:13:41.

A partir del **00:13:42** una nueva secuencia se abre paso gracias a la elipsis de continuidad y la previa disolvencia correspondiente a la figura 1.5 (fotograma **O**).

Aunque es una secuencia breve, ésta introduce un nuevo personaje. La cámara se mantiene fija acompañada de un plano general y en ángulo picado (fotograma **A**) mientras la voz acusmática contingente de una enfermera le hace saber a otro enfermero que el discurso de “El líder” comenzará en unos minutos.

La cámara realiza un *tilt up* que pone a cuadro una especie de televisor o proyección de “El líder” y en seguida la cámara se mantiene inmóvil en un plano general (fotograma **B**).

Además de las voces de los enfermeros (fotograma **A**), el (fotograma **B**) es acompañado por una pieza musical -de tamboreo- previo a escuchar el discurso de “El líder”, quien recita lo siguiente: “Esta noche vengo a hablarles de la gloriosa conformidad / armonía que vivimos... sobre el placer y la belleza de nuestra unificada sociedad”, dice.

En términos de iluminación, esta mínima secuencia (fotogramas **A-B**) se deshace de la luz dura para adaptarse por completo con luz suave. Aquí no hace falta el juego de sombras para mantener el misterio identitario de ambas figuras. Sólo ha bastado en colocar a los personajes de espaldas, mientras la cámara les apunta con un ángulo picado. La luz principal se dirige hacia el enfermero, pero en mayor medida hacia la enfermera que está sentada cuyo cuerpo está mucho más iluminado gracias a la lámpara que tiene a la altura de la cabeza.

El maquillaje y la caracterización son imposibles de identificar debido al encubrimiento facial de todos los personajes. Ahora bien, aunque la cámara optó por registrar un plano general de “El líder” no es suficiente para que el espectador determine con exactitud cómo es su apariencia física. Sin embargo, prestando atención pareciera ser un ser humano común y corriente. Cabe señalar que es el primer personaje al que no se le bloquea el rostro con la cámara (fotograma **B**).

En este par de fragmentos audiovisuales el desempeño actoral e interpretativo recae sobre “El líder”, quien con un único diálogo demuestra ferocidad y temple de acero hacia sus subordinados .

Montaje

Al igual que las demás secuencias persiste el montaje lento. Entonces, se dice que el montaje de esta secuencia (fotogramas **A-B**) funciona por acción o movimiento del personaje en campo, pues es constante que la cámara permanezca inmóvil, mientras los personajes ejecutan sus respectivas acciones y diálogos.

El montaje por profundidad de campo se ve reflejado en ambos fotogramas de la secuencia. En el (fotograma **A**) el enfermero está en primer plano, mientras que la enfermera en segundo plano, pero ambos son apreciados por el encuadre con nitidez. Por último, el montaje por presencia del fuera de campo es evidente gracias a la cámara que oculta todo el tiempo la cara de los enfermeros, quienes jamás voltean hacia la cámara.

El montaje discontinuo únicamente es perceptible en el (fotograma B). Después de que “El líder” termina su discurso hay una elipsis con transición suavizada correspondiente a una disolvencia que da pie a una nueva secuencia. Es la primera secuencia donde no hay cortes.

El (fotograma **B**) también introduce la modalidad del montaje según el tratamiento del espacio ya que gracias a una elipsis de continuidad el espectador abandona la recepción para ir una vez más hacia la habitación de Janet Tyler a través de una disolvencia que como se mencionó da inicio a una nueva secuencia: (fotograma **A**) figura 1.7.

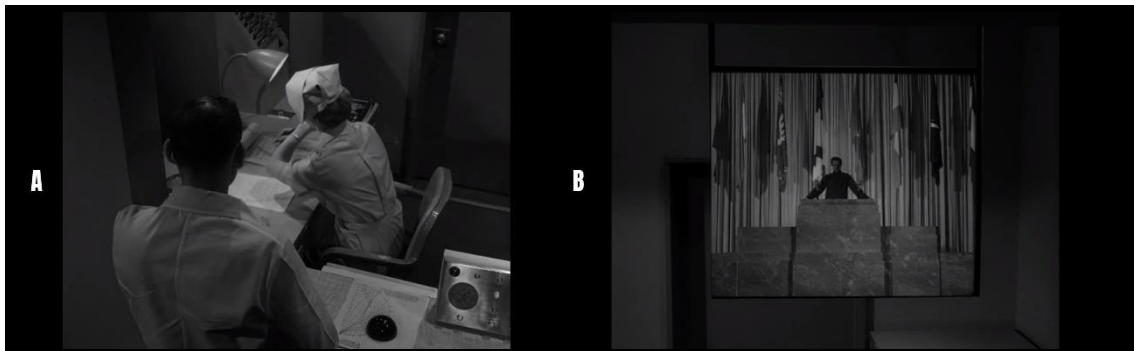


Figura 1.6 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-B inicia a partir del 00:13:42 hasta el 00:14:11.

A partir del **00:14:12** una nueva secuencia se abre paso gracias a la elipsis de continuidad y la previa disolvencia correspondiente a la figura 1.6 (fotograma **A**).

Toda esta larga secuencia es de vital importancia porque por fin el espectador descubre el verdadero rostro de Janet Tyler. Para empezar, la cámara registra un *close up* de la protagonista (fotograma **A**), en el (fotograma B) es visible un *over the shoulder* donde J. Tyler habla con el Dr. Bernardi, quien le advierte que

measure su comportamiento exasperado, mientras proceden a remover los vendajes.

Posteriormente, en el (fotograma **C**), el (fotograma **D**) y el (fotograma **E**) tienen lugar varios cortes que develan un *tight shot* de unas tijeras sostenidas por una enfermera, después una jeringa sostenida por un enfermero y por último un *close up* del rostro de la protagonista. En estos tres fotogramas la imagen se ha sincronizado con el sonido vocal del Dr. Bernardi, quien en ese momento comienza a explicar el procedimiento a seguir para retirarle los rollos de tela de la cara.

“Ahora voy a explicarle exactamente qué es lo que vamos a hacer. Empezaré cortando las vendas, para luego desenrollarlas gradualmente. El proceso deberá ser lento, para que sus ojos se acostumbren a la luz”, dice el Dr. Bernardi. “Mientras desenvuelvo las gasas, quiero que mantenga sus ojos abiertos y quiero que me describa la diferente intensidad de la luz”, continúa el médico (fotograma **F**).

En el (fotograma **F**) hay otro corte y entonces la cámara registra un plano general de los médicos y enfermeras acompañado de un ángulo picado. Otro corte en el (fotograma **G**) vuelve a capturar un *close up* de J. Tyler. Posteriormente, en el (fotograma **H**), (fotograma **I**), y (fotograma **J**) hay otros dos cortes que emulan los planos del (fotograma **C**) y (fotograma **D**), es decir, el *tight shot* de las tijeras y la jeringa. Un nuevo corte (fotograma **J**) emula el plano general y el ángulo picado visto en el (fotograma **F**). Otro corte se aproxima para mostrar el rostro de perfil de la protagonista con un *close up* (fotograma **K**).

De nuevo un corte en el (fotograma **L**) resalta un *tight shot* de las vendas en manos de la enfermera. Un corte en el (fotograma **M**) y (fotograma **N**) repite el rostro de perfil con un *close up* de la paciente 307. Mientras los médicos la siguen despojando de su oscuridad, un nuevo corte en el (fotograma **Ñ**) es acompañado por un plano general y ángulo picado que muestra a los médicos y enfermeras alrededor de la protagonista. Un corte en el (fotograma **O**) aún evidencia el rostro bloqueado de J. Tyler en primer plano. De inmediato, la protagonista está lista para anunciar que comienza a percibir una luz brillante.

Por primera vez la cámara ofrece un plano subjetivo (fotograma **P**) como si el espectador ocupara el lugar de la paciente 307 y fuera éste a quien están quitándole las vendas para ver la luz por primera vez después de mucho tiempo.

En seguida comienza un juego de cortes, ángulos y planos entre cámara subjetiva, primeros planos, planos generales, ángulo picado, una serie de tight shots, etc. que van acelerando el montaje y dirigiendo a la protagonista hacia la luz desde el (fotograma **Q**) hasta el (fotograma **Y**).

En el (fotograma **Z**) la cámara fija registra un *over the shoulder* con un ángulo picado. En ese momento, el Dr. Bernardi le anuncia a la señorita Tyler y al espectador que la última capa de vendajes por fin será removida con la siguiente advertencia: “Hemos hecho todo lo que hemos podido. Si todo sale bien, todos estaremos contentos. Perfecto. Pero si en cambio no conseguimos los resultados deseados, tenga en mente que aún podrá vivir una larga y satisfactoria vida entre los suyos”.

La intriga por descubrir la verdadera identidad de la paciente 307 asciende mediante el primer plano que la cámara registra (fotograma **AA**) y que va acompañado del siguiente diálogo por parte de Janet Tyler: “¿Si siguiera siendo terriblemente fea, existirá alguna otra alternativa? ¿Podré acabar encerrada?, pregunta J. Tyler. “Bajo ciertas circunstancias, señorita Tyler el Estado estipula la exterminación de los indeseables”, contesta el Dr. Bernardi.

Es en el (fotograma **AB**), (fotograma **AC**), (fotograma **AD**) y (fotograma **AE**) donde está apunto de develarse la gran incógnita sobre su apariencia física. En el (fotograma **AB**) el Dr. Bernardi le sugiere: “Manténgase callada. Y abra bien los ojos”. En el (fotograma **AE**) se registra la penúltima cámara subjetiva. Y es en el (fotograma **AC**) cuando arranca una melodía extradiegética que inyecta dramatismo e incomodidad a la gran revelación.

El público es testigo de un interesante encuadre (fotograma **AF**) que envuelve en primer plano a dos enfermeros cuya única fuente de iluminación es la luz de contra que suele iluminar detrás del sujeto u objeto. Mientras tanto, la última cámara subjetiva tiene lugar en el (fotograma **AG**), de inmediato el (fotograma **AH**) emula la misma composición del (fotograma **AF**); sin embargo, los médicos tapan sus bocas como señal de asombro, susto y decepción. Un *tight shot* se da

lugar mostrando los zapatos de un enfermero, quien tumba las tijeras al piso (fotograma **AI**) y (fotograma **AJ**) como señal de incredulidad y asombro, así el Dr. Bernardi anuncia: “¡Ningún cambio! ¡No ha habido ningún cambio!”.

La gran revelación se hace presente (fotograma **AK**) cuando parte de la cabeza y cabello de Janet Tyler es visible. En segundos, la cámara asume un primer plano del rostro totalmente descubierto de la protagonista cuyo aspecto es hermoso (fotograma **AL**). Pero entonces ¿cómo luce en realidad el Dr. Bernardi y los demás miembros del hospital?

La incredulidad por parte de los residentes persiste (fotograma **AM**). Dentro del encuadre del (fotograma **AN**) y el (fotograma **AÑ**) puede advertirse que lo que está frente a los ojos de la protagonista le ha causado terror y angustia. Asimismo, en dicho fotograma tiene lugar una nueva pieza musical extradiegética que refuerza el terror de la paciente 307 hacia las personas que la procuraron. Del (fotograma **AÑ**) al (fotograma **AO**) la cámara sigue a la protagonista que se ha levantado despavorida de la silla, sin embargo, en un intento por huir de la habitación una de las enfermeras y el Dr. Bernardi le impiden la salida.

En el (fotograma **AO**) el Dr. Bernardi ordena: “Enciendan las luces”. Entonces a partir del (fotograma **AQ**) el espectador descubre que los médicos y enfermeras son poseedores de **rostros deformes con características parecidas a las de un porcino**. Finalmente, toda esa oscuridad que reino durante casi todo el episodio se ha desvanecido. El (fotograma **AR**) funge como elemento reiterativo sobre la verdadera identidad de los enfermeros y enfermeras.

Los últimos fotogramas de la secuencia son muy interesantes ya que mientras la música sigue impregnando dramatismo, angustia y terror, el plano general de J. Tyler sometida por la enfermera y el Dr. Bernardi (fotograma **AU**) dan paso a cuatro encuadres sumamente importantes. Desde el (fotograma **AV**), (fotograma **AX**), (fotograma **AX**) hasta el (fotograma **AY**) la cámara realiza ocho cortes rápidos acompañados de impactantes *close ups* de los personajes.

Sobre la sonoridad, además de los diálogos que embargan esta larga secuencia. En el (fotograma **J**) hace acto de presencia la primera melodía extradiegética que ostenta una función narrativa, la cual comienza a anticipar lo que será la

gran revelación. Asimismo, se añade una función rítmica, pues tal parece que la música va al compás de los movimientos del Dr. Bernardi, quien está quitándole las vendas con unas tijeras. Cabe añadir que el sonido de las tijeras cortando los vendajes es una constante en esta secuencia.

La melodía extradiegética que comenzó en el (fotograma **J**) se suspende a partir del (fotograma **Z**) para que el espectador preste atención a los diálogos que intercambian Janet Tyler y el Dr. Bernardi. Dichos diálogos se establecieron previamente y es en el momento en el que el médico le advierte que de no obtener los resultados deseados será enviada a aquel grupo de segregados.

La música retoma su curso en el (fotograma **AB**) maximizando el misterio e intriga por conocer la verdadera identidad de la protagonista. Cuando Janet Tyler presume su cara (fotograma **AN**) se opta por utilizar otra pieza musical de carácter mucho más inquietante. A partir de ahí dicha melodía no sólo ostenta una función narrativa rítmica, sino también expresiva, pues va de la mano con el estado de anímico y emocional de la paciente.

Muy importante es que después de un largo periodo, los personajes pierden su carácter acusmático contingente porque aquello que era no visible para el espectador y los mismos personajes ya se vuelve visible (fotograma **AL**).

En términos de iluminación, esta secuencia (fotogramas **A-AO**) la luz prevalece dura y la luz principal siempre está al servicio de Janet Tyler. Sin embargo, a partir del (fotograma **AP**) hasta el (fotograma **AY**) el luces y sombras se desvanecen para abrirle paso a una serie de escenas completamente iluminadas y donde la luz suave prevalece.

El maquillaje y la caracterización por fin son perceptibles a partir del (fotograma **AL**). Del (fotograma **AQ**) en adelante el espectador es testigo del elaborado trabajo de maquillaje de William Tuttle.

En esta secuencia el desempeño actoral e interpretativo es significativo porque ya ninguno de los personajes se cubre el rostro. El espectador puede atestiguar el terror con el que la protagonista ve a los residentes del hospital y al mismo tiempo percatarse que de alguna manera los médicos y enfermeras no son

capaces de generar algún tipo de gesticulación debido a la fisionomía de su rostro.

Montaje

En términos generales esta secuencia (fotogramas **A-AY**) rompe con la constante del montaje lento. Sin embargo, no desaparece del todo tomando en cuenta que el (fotograma **B**), (fotograma **F**), (fotograma **Z**) y (fotograma **AA**) poseen una duración más amplia gracias a que la cámara permanece estática mientras los personajes recitan sus diálogos. Aún con ese elemento, la secuencia funciona gracias a un **montaje rápido**¹⁶³ que genera emoción en el espectador. Los planos más utilizados para ejecutar dicho montaje son: *tight shots*, *close ups*, primeros planos, medios planos y con relación al posicionamiento de la cámara se perciben el uso del ángulo picado.

Previamente, los cortes de cada secuencia no se habían contado con tal precisión debido a que predominaba el montaje lento donde la cámara se mantenía estática mientras los personajes se desplazaban o los seguía por detrás. En esta secuencia de (fotogramas **A-AY**) se contabilizaron un total de 50 cortes, semejante número obedece a la fluidez con la que fue planeada toda la escena incrementando la intriga y la ansiedad del espectador.

El montaje interno prevalece y funciona por acción o movimiento del personaje en campo, pues pese a la enorme cantidad de cortes hay momentos en que la cámara permanezca inmóvil, mientras los personajes ejecutan sus respectivas acciones y diálogos. El montaje por profundidad de campo se ve reflejado en el (fotograma **B**), (fotograma **Z**), (fotograma **AF**), (fotograma **AH**), (fotograma **AM**), (fotograma **AN**), (fotograma **AÑ**), (fotograma **AQ**) y (fotograma **AR**) porque al haber posicionados dos personajes -uno en primer plano y otro en segundo plano- ambos están a la vista dentro del encuadre.

¹⁶³ En el *Diccionario técnico Akal de cine* de Ira Konigsberg, el montaje lento es: "Hacer cortes rápidos en una serie de planos breves, creando así en los espectadores una sensación de emoción. El montaje rápido también puede producir confusión o anticipación, dependiendo del contexto", Op cit., p. 333.

Es importante señalar que este compendio de (fotogramas **A-AY**) figura 1.7 no finaliza en el (fotograma **AY**), sino que la acción continua. Aunque no se aplicó ninguna técnica de montaje llámese disolvencia, fundido a negro etc., sí hay una **elipsis de continuidad** que traslada al espectador de la habitación de Janet Tyler hacia los pasillos y otros rincones del hospital.





Figura 1.7 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-AY inicia a partir del 00:14:12 hasta el 00:19:31.

A partir del **00:19:32** una nueva secuencia se abre paso gracias a la elipsis de continuidad correspondiente a la figura 1.7 (fotograma **AY**). Como se atestiguo en la secuencia anterior, Janet Tyler perpetra una huida desde su habitación hasta los pasillos del hospital. La cámara registra un plano general del pasillo (fotograma **A**), mientras la protagonista corre y varias pantallas comienzan a desplegarse advirtiendo que “El líder” sigue pronunciando su discurso que quedó inconcluso en el (fotograma **B**) de la figura 1.6.

Con la cámara en plano medio el Dr. Bernardi grita: “¡Detengan a esa mujer!”, Mientras la protagonista sigue corriendo desesperada por los pasillo, en el (fotograma **C**) se aprecia un plano general del monitor que está transmitiendo el discurso de “El líder”. En el (fotograma **D**) un encuadre grupal acompañado de un plano americano muestra a más médicos y enfermeras atónitos por el escándalo. Después, la cámara captura una vez más el monitor, pero esta vez “El líder” aparece en un primer plano (fotograma **E**). En el (fotograma **F**) la protagonista sigue huyendo, pero se topa con un enfermero. El (fotograma **G**) registra en primer plano a “El líder” y es en el (fotograma **H**) donde se aprecia una pareja de clínicos entablando una charla, enseguida aparece J. Tyler corriendo en tercer plano. La cámara enfatiza gracias a un primer plano los

rostros deformes de la pareja (fotograma I). Después n plano general advierte que Janet Tyler está aterrada y sólo desea perder de vista la transmisión de “El líder”, quien en todo momento parece perseguirla aunque no de manera tangible o explícita (fotograma J) y (fotograma K). Es hasta el (fotograma L) cuando la protagonista desacelera el paso y se encuentra varada en el pasillo aún buscando una salida.

La inquietante melodía extradiegética que tomó lugar en el (fotograma AN) de la figura 1.7 se extendió durante toda la secuencia de la figura 1.8. ostentando una función rítmica, pero sobre todo expresiva. La música es el máximo componente de esta secuencia, al igual que un importante diálogo que recita “El líder” y que engloba la temática del episodio sobre la condición humana y cómo se concibe el concepto de belleza en la sociedad. Asimismo, deja entre ver que la conformidad es el *statu quo* de ese mundo donde Janet Tyler definitivamente no encaja.

“¡Ahora sabemos que sólo debe haber un único propósito! ¡Una única regla! ¡Un único enfoque! ¡Una única realidad humana! ¡Una única virtud! ¡Una única moralidad! ¡Un único punto de vista! ¡Una única filosofía de gobierno! **¡Debemos acabar con todo aquello que sea diferente como si de un cáncer se tratara!** Es esencial en nuestra sociedad, que no sólo tengamos leyes, sino que las cumplamos. **Las diferencias nos debilitan. Las mutaciones nos destruyen.** Una inconcebible permisividad a las desviaciones de la norma es lo que ha acabado poniendo de rodillas a naciones enteras. **La conformidad debe ser venerada y mantenida sagrada. La conformidad es la clave hacia la supervivencia**”, exclama “El líder”.

Además, la inquietante pieza musical *in crescendo* ostenta la función narrativa, la función expresiva y sobre todo la función rítmica. En principio es narrativa porque parece anticipar que el desenlace de la protagonista no será favorable. La música es expresiva porque refuerza la desesperación y angustia con la que Janet Tyler desea escapar del nosocomio. Por último, la música presume una

función rítmica ya que va al compás de los diálogos de “El líder” y del correr de la paciente 307.

En términos de iluminación, la luz en esta secuencia (fotogramas **A-L**) el juego de luces y sombras ha desaparecido junto con la luz dura, tras la gran revelación parece como si el hospital se hubiese liberado de una larga penumbra. El uso de la luz suave es contante y la luz principal se dirige totalmente hacia Janet Tyler y a todos los personajes que aparecen en su camino.

El maquillaje y la caracterización vuelve a ser visible desde el (fotograma **B**) al (fotograma **K**) para lucir en pantalla el elaborado trabajo de maquillaje y caracterización de William Tuttle.

En esta secuencia el desempeño actoral e interpretativo también es significativo porque ya ninguno de los personajes se cubre el rostro. El diálogo que recita “El líder” junto con sus movimientos manuales resultan abrumantes, lo cual provoca que su mensaje llegue de manera brutal y contundente no sólo a los ojos y oídos de Janet Tyler, sino del público también. Del mismo modo, Janet Tyler logra imprimirle credibilidad a su actuación gracias a sus movimientos corporales y faciales.

Montaje

La figura 1.8 está directamente relacionada con la figura 1.7 cuyo único índice de separación es un corte perceptible en el (fotograma **AY**) de la figura 1.7 que continua en el (fotograma **A**) de la figura 1.8 registrando el momento en el que Janet Tyler sale huyendo de su habitación para deambular a toda prisa por los pasillos del hospital donde ha estado recluida.

El montaje es muy rápido porque la cámara ha dejado su quietud tan regular para registrar mayor actividad en el encuadre. Ahora, éstos son más abiertos al predominar planos generales y planos medios de los personajes.

En esta secuencia (fotogramas **A-L**) se contabilizaron un total de 19 cortes. Aunque este número es considerablemente menor con respecto a la secuencia

anterior, no cabe duda que lo que también se buscaba era generar ansiedad y terror en el público.

El montaje interno prevalece y funciona por acción o movimiento del personaje en campo, pues pese a la cantidad de cortes hay momentos en que la cámara permanezca inmóvil, mientras los personajes ejecutan sus respectivas acciones y diálogos. El montaje por profundidad de campo se ve reflejado en toda la secuencia a excepción del (fotograma H) donde por primera vez los dos personajes en el encuadre se aprecian con nitidez, no así Janet Tyler, quien aparece en segundo plano desenfocada.

Es importante señalar que este compendio de (fotogramas A-L) de la figura 1.8 no finaliza en el (fotograma L), sino que la acción continua. Aunque no se aplicó ninguna técnica de montaje llámese disolvencia, fundido a negro etc., sí hay una elipsis de continuidad que traslada al espectador de los pulcros pasillos del hospital hacia otra habitación donde un nuevo personaje aguarda por la protagonista.



Figura 1.8 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-L inicia a partir del 00:19:32 hasta el 00:20:28.

A partir del **00:20:28** una nueva secuencia se abre paso gracias a la elipsis de continuidad correspondiente a la figura 1.8 (fotograma L). Después de salir despavorida de su habitación, Janet Tyler corre desesperada por los pasillos del

hospital, al no encontrar salida se introduce en un nuevo cuarto donde la espera un nuevo personaje.

La protagonista está paralizada por el miedo, pues al ver al nuevo personaje lo único que hace es retroceder y llorar desconsolada en la esquina de una mesa (fotograma **A**). Todo esto mientras la cámara se acerca a Janet Tyler a través de un *dolly in*. De pronto, aparece el Dr. Bernardi, quien le dice a J. Tyler: “Señorita Tyler, no se preocupe. Aquí tiene a un miembro representativo del grupo con el que va a vivir. Acérquese, no se preocupe, no va a hacerle daño”. (Fotograma **B**) y (fotograma **C**)

La cámara sigue los movimientos de ambos personajes hasta que se descubre quién es ese misterioso personaje: el señor Walter Smith -un hombre común y corriente-, quien de acuerdo con el Dr. Bernardi está a cargo de una reserva en el norte (fotograma **D**) y (fotograma **E**). “La llevará esta misma noche. Es la única salida, ahora”, le anuncia el médico a J. Tyler.

Walter Smith y Janet Tyler sostienen una conversación (fotograma **F**). “Tenemos una preciosa reserva y gente maravillosa. Creo que le gustará el sitio donde la llevo. Allí vivirá con los de su especie”, le dice aquel hombre a la protagonista a la par de sostener su manos. Aquí, la cámara registra a ambos personajes en un primer plano y con un ligero *over the shoulder* que muestra a Smith de frente, mientras a la paciente 307 de espaldas.

A través de su mismo eje, la cámara se abre para mostrar a Walter Smith, Janet Tyler y al Dr. Bernardi en el mismo encuadre a través de un primer plano grupal. Después el médico sale de escena dejando únicamente a la pareja (fotograma **H**). Enseguida, la cámara muestra en primer plano el rostro de Janet Tyler, quien luce mucho más tranquila (fotograma **I**).

Pronto, la protagonista presume un semblante apacible (fotograma **K**) en primer plano después de que Walter Smith le sugiere no olvidar aquel dicho sobre: “La belleza está en el ojo del observador”. Los dos personajes a punto de salir del cuarto tomados de la mano (fotograma **L**). Al abrirse las puertas (fotograma **M**) la cámara registra un interesante plano general de los médicos reunidos esperando por la pareja, quienes desde la perspectiva del público están de espaldas. Luego un *close up* del Dr. Bernardi (fotograma **N**) connota su

satisfacción, pero al mismo tiempo un desconcierto por la partida de la protagonista. “Adiós, señorita Tyler”, son las últimas palabras del médico.

El plano general de los médicos y enfermeras se repite (fotograma **Ñ**), pero ahora éstos se han desplegado para abrirle paso hacia la “libertad” a la paciente 307, quien todo el tiempo va sujetando la mano de Walter Smith.

La cámara sigue a la pareja desde atrás, como si ese testigo ocular (el espectador mismo) también deseará abandonar el hospital y acompañar a Janet Tyler y a Walter Smith hacia su nueva vida (fotograma **O**) y (fotograma **P**)

Luego la cámara “regresa” para registrar a través de un primer plano los rostros desconcertados de los médicos y enfermeras (fotograma **Q**) al (fotograma **U**). Finalmente, la cámara desenfoca el rostro de una enfermera, con lo que advierte que la historia llegó a su fin (fotograma **U**).

Posteriormente, la cámara realiza un rápido *tilt up* mientras reaparece aquel fondo negro con luces parecido a un cielo de noche estrellada para advertirle al espectador que ha salido de *La dimensión desconocida* (fotograma **V**). Después, el logo de *The Twilight Zone* hace acto de presencia acompañado de una voz en *off* masculina que anuncia que Rod Serling está listo para adelantar lo que ocurrirá en el próximo episodio (fotograma **W**) y (fotograma **X**). Por último, se aprecian los créditos finales de *Eye of the Beholder* cuyo título se antepone al rostro vendado de J. Tyler -uno de los elementos más significativos del episodio- (fotograma **Y**).

Sobre la música, la inquietante melodía extradiegética que tomó lugar durante toda la secuencia durante los (fotogramas **A-L**) de la figura 1.8 se extendió desde el (fotograma **A**) hasta el (fotograma **C**) de la figura 1.9. Su persistencia en esos tres fotogramas corresponde a una función narrativa al anticipar que el peligro al que está expuesto la protagonista aún no ha cesado. La música desaparece hasta el (fotograma **D**) después de que la cámara advierte la presencia de Walter Smith, esto con la intención de advertirle a Janet Tyler y al espectador que ya no hay peligro alguno.

De nuevo, es necesario poner atención a los diálogos, pues develan importante información. Mientras la cámara permanece fija (fotograma **F**) registrando un

over the shoulder, Walter Smith le dice lo siguiente a Janet Tyler: “Señorita Tyler, tenemos un preciosa reserva y gente maravillosa. Creo que le gustará el sitio donde la llevo. Allí vivirá con los de su especie, y después de poco tiempo se sentirá parte del grupo. Comenzará a sentirse querida. Y por supuesto la queremos, señorita Tyler”.

Durante todo el episodio, aquel gueto o reserva como lo llama el señor Smith pudo ser imaginado como un lugar poco deseable por el espectador, un lugar metafóricamente comparable con los horrores del holocausto. Pero el sentido cambia cuando Walter Smith le asegura explícitamente a la protagonista e implícitamente al espectador que se trata de un sitio sosiego.

En el fotograma (I) tiene lugar otro importante diálogo que sale de la boca de Janet Tyler. Dicho diálogo es revelador porque por primera vez la paciente 307 recita varias palabras sin las vendas rodeando su cabeza. “¿Señor Smith? ¿Por qué algunos tenemos que ser así?”, pregunta J. Tyler. De inmediato, el señor Smith le contesta: No lo sé, señorita Tyler. Lo desconozco. Pero es una cosa que da lo mismo. **“Hay un viejo dicho... muy, muy antiguo: ‘la belleza está en el ojo del observador’. Cuando nos marchemos de aquí, cuando lleguemos a la reserva acuérdesse de esto, señorita Tyler. Repítase una y otra vez: ‘la belleza está en el ojo del observador’”**.

A partir del (fotograma L) hasta el (fotograma Y) aquella pieza extradiegética que se escuchó por primera vez en el (fotograma A) de la figura 1.2 vuelve a sonar, justo en el instante en el que Janet Tyler acude a recoger sus pertenencias para partir del hospital. La melodía pasa a segundo plano desde el (fotograma O) debido a que la voz en *off* de Rod Serling se materializa para recitar la narración de salida:

“Ahora la pregunta que viene a la mente es: ‘¿qué es este lugar y cuándo sucede?’ ‘¿Qué clase de mundo donde la fealdad es la norma y la belleza la desviación de esa norma?’ ¿Quieren una respuesta? La respuesta es que no hace ninguna diferencia, porque el viejo dicho es cierto. La belleza está en el ojo del espectador, en este año o dentro de cien años. En este planeta o donde sea que haya vida

humana, tal vez entre las estrellas, la belleza está en el ojo del espectador. Lección para aprender en la dimensión desconocida”.

Montaje

La figura 1.9 está directamente relacionada con la figura 1.8 cuyo único índice de separación es un corte perceptible en el (fotograma **L**) de la figura 1.8 que continua en el (fotograma **A**) de la figura 1.9 registrando el momento en el que Janet Tyler se introduce en otra habitación para resguardarse.

El montaje disminuye su ritmo e intensidad, así que vuelve a su estado sosegado. La cámara de nueva cuenta realiza algunos cortes para posicionar a los personajes en medios planos y primeros planos, aunque evidentemente regresa a su estado de quietud mientras los personajes recitan sus diálogos. El montaje interno prevalece y funciona por acción o movimiento del personaje en campo porque la cámara retorna a la inmovilidad por largos periodos como en el caso del (fotograma **F**), (fotograma **I**) y (fotograma **J**).

El montaje por profundidad de campo se ve reflejado en toda la secuencia. Aunque en el (fotograma **B**) y (fotograma **I**) bien puede aplicarse un desenfoque entre Janet Tyler y Walter Smith, respectivamente para contrarrestar la profundidad de campo, pero la cámara no lo hace y pone a ambos personajes a cuadro y con la mayor nitidez posible.

También se habla de un montaje discontinuo al suprimirse tiempos de la acción. Esto se evidencia a partir de las elipsis con transición suavizada a través de cortes y en última instancia el desenfoque.

Por último, este tipo de elipsis se hace presente en el (fotograma **U**), pues a partir de ahí se percibe un desenfoque que da paso a los créditos finales del episodio. Cabe decir que del (fotograma **W**) al (fotograma **X**) la cámara registra un fundido a negro al igual que del (fotograma **X**) al (fotograma **Y**).

Gracias a los aludidos fundido a negros y el desenfoque es posible establecer otro modalidad del montaje según el tratamiento del espacio, el cual considera las elipsis de continuidad que trasladan al espectador fuera de la diegésis del episodio a partir del (fotograma X) poniendo un paréntesis, justo donde Rod Serling aparece para dar un adelanto del siguiente episodio. Finalmente un segundo fundido a negros posiciona al espectador frente a los créditos finales de *Eye of the Beholder* (fotograma Y).



Figura 1.9 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS. Secuencia de fotogramas A-Y inicia a partir del 00:20:28 hasta el 00:25:27.

3.4.1 Reflexiones finales sobre *Eye of the Beholder*

Después de analizar algunos de los elementos que componen el montaje de *Eye of the Beholder*, de acuerdo al texto *Manual básico de narrativa y lenguaje audiovisual*, es preciso tomar en cuenta qué otros tipos de montaje encajan de manera global con la narrativa del episodio.

Siguiendo la línea de conceptos establecidos en *Manual básico de narrativa y lenguaje audiovisual*, *Eye of the Beholder* funciona en su totalidad gracias a un **montaje externo**¹⁶⁴, porque su ensamble fue posible mediante el trabajo de posproducción que consistió en la unión de planos, técnicas de montaje y otros elementos como la música, los efectos sonoros etc.

Durante el análisis de cada secuencia se estableció su funcionamiento a partir de un montaje continuo gracias a que las acciones ejecutadas por los personajes se mostraban en el encuadre correspondiente en conjunto con diferentes planos y emplazamientos de cámara. Entre los más utilizados se encontraron los planos muy cerrados: planos medios, primeros planos, *close ups* y *tight shots*. Del mismo modo, se estableció que cada secuencia ostentaba un montaje discontinuo debido a ciertas técnicas de montaje utilizadas como: cortes, disolvencias, desenfoces y fundido a negro.

Eye of the Beholder no sólo funciona enteramente mediante el montaje externo, sino también por el montaje discontinuo gracias a los elementos establecidos en el párrafo anterior, pero considerando las elipsis que suprime tiempos de la acción. Como parte del capítulo anterior, se definió la elipsis como una técnica de edición con la función de omitir cierta cantidad de tiempo diegético. A través de este recurso, los creativos del cine y la televisión pueden evitar decir algo que ya se entiende, marcar el paso del tiempo e incluso crear atmósferas.

De las elipsis se retoma la clasificación que Martín Marcel realiza en el texto *El lenguaje del cine*. La primera de éstas es la **elipsis inherente**¹⁶⁵, la cual se hace presente en todo el episodio pues se suprimen ciertos acontecimientos que no interfieren en la cronología de la historia. Por ejemplo, el público jamás es testigo ni la cámara registra la desolada niñez que padeció Janet Tyler y tampoco estuvo presente en las once intervenciones quirúrgicas a las que se sometió la protagonista; sin embargo, todo eso se menciona a través de los diálogos. Del mismo modo, las elipsis inherentes se mantienen vigentes gracias a los cortes,

¹⁶⁴ En *Manual básico de narrativa y lenguaje audiovisual* se establece que: "El montaje externo es aquel que recurre a la edición o unión física de diferentes tomas o partes de éstas", Op. cit., p. 183.

¹⁶⁵ En *El lenguaje del cine* de Martín Marcel una elipsis inherente "se traduce por la supresión de todos los tiempos débiles o inútiles de la acción", p. 85.

disolvencias y fundido a negros que el episodio ostenta. Y es gracias a estas elipsis que el tiempo real de la historia dura en pantalla únicamente 25 minutos.

Del mismo modo, *Eye of the Beholder* trae consigo las **elipsis de estructura**¹⁶⁶ de carácter **objetivo**¹⁶⁷ y **subjetivo**¹⁶⁸. Se habla de carácter objetivo porque durante buena parte del relato se le oculta al público la identidad facial de Janet Tyler y de los médicos y enfermeras. Al hablar del carácter subjetivo se establece el punto de escucha de la protagonista que en este caso corresponde al de Janet Tyler, quien casi todo el tiempo ignora las características faciales de los clínicos que la procuran hasta el clímax de la historia.

También se establece que *Eye of the Beholder* se rige a partir de un **montaje según la idea o contenido**¹⁶⁹ a partir de dos modalidades: el **montaje narrativo**¹⁷⁰, ya que la historia de Janet Tyler progresa de manera cronológica y se apega a la diegésis del relato.

En términos de Sergei Eisenstein, *Eye of the Beholder* se rige bajo el **montaje ideológico o intelectual**. ¿La razón? Rod Serling plantea una moraleja correspondiente a un viejo dicho que profesa: “La belleza está en el ojo del observador”. Por ende, la construcción total del episodio y la iteración por ocultar a los personajes a través del lenguaje audiovisual sirvió como vehículo para lanzar una crítica contra la conformidad social, los gobiernos totalitarios y los estándares de belleza. Debe recordarse que Rod Serling siempre procuró que *The Twilight Zone* se convirtiera en un *show* destinado al entretenimiento, pero sin perder de vista los problemas que aquejaban su contexto social e histórico.

Por último y de acuerdo con el *Diccionario técnico Akal de cine*, *Eye of the Beholder* se rige a partir del **montaje de continuidad**¹⁷¹ debido a que su

¹⁶⁶ En *El lenguaje del cine* de Martín Marcel, una elipsis de estructura “puede tener por objeto disimular un movimiento decisivo de la acción, ante el espectador, con el fin de suscitar en él un sentimiento de espera angustiante, que se llama *suspense* [...]”, *Ibidem*, p. 86.

¹⁶⁷ En las elipsis de carácter objetivo “...al espectador se le oculta algo”, *Ibidem*, p.87.

¹⁶⁸ En las elipsis de carácter subjetivo “...es el punto de escucha de un personaje lo que se nos presenta y justifica la elipsis sonora”, *Ídem*, p. 87.

¹⁶⁹ En *Manual básico de narrativa y lenguaje audiovisual*, en el montaje según la idea o contenido “Se trata de construir significados simbólicos o ideológicos mediante la articulación de imágenes cuya relación sugiere un significado conceptual”, *Op. cit.*, p. 189.

¹⁷⁰ El montaje narrativo “se pone al servicio de la diegésis o progresión del relato, presentando la evolución temporal de los hechos”, *Ídem*, p. 189.

¹⁷¹ En el *Diccionario técnico Akal de cine*, el montaje de continuidad “hace que el filme avance de manera sencilla, lógica y fluida que utiliza el espacio y el tiempo de una forma coherente, que

narrativa sencilla no representa cambios bruscos de tiempo y espacio, se rige por técnicas de montaje que le proporcionan coherencia y sobre todo porque se desarrolla en un único espacio y con los mismos personajes.

Como se hizo alusión previamente, la elección para el análisis de *Eye of the Beholder* surgió a partir de considerar que la historia de Janet Tyler maneja de manera muy explícita y magistral el lenguaje audiovisual junto con un estilo cinematográfico poco visto en la televisión de aquellos años.

El suspenso y la intriga que posee el episodio se valió principalmente por cada plano y ángulo ejecutado por la cámara durante los primeros 19 minutos. El espectador fácilmente es embargado por planos -en su mayoría cerrados- contenidos de sombras y oscuridad que no dejan vislumbrar realmente qué es lo que está pasando y elevando las expectativas, así como los niveles de ansiedad.

La paradoja existe, pues aunque el episodio ostenta un carácter audiovisual, destacan sus propiedades sonoras, las cuales guían en todo momento al público para prepararlo hacia la gran revelación. Por ejemplo, a lo largo de la historia va liberándose información importante gracias a los diálogos, principalmente de aquellos que provienen de Janet Tyler acompañados de sus rabietas.

En *Eye of the Beholder* la sonoridad es tan importante como la kinestesia de los actores. Como se ha hecho notar a lo largo de este capítulo, la mayor parte del tiempo Janet Tyler y compañía permanecen ocultos, pero es gracias a los dos elementos antes mencionados que logran conectar con las emociones del público sin la necesidad de revelar sus caras -hasta el final-. Esto es un gran logro de producción si se considera que la audiencia ha estado acostumbrada -incluso en la cotidianidad- a mirar a las personas cuando hablan o expresan emociones que les permite conectar o relacionarse con ellas, pero en este audiovisual es difícil concebirlo, sólo hasta los últimos minutos.

Ligado a lo anterior y sin menospreciar el carácter visual, uno de los grandes aciertos y atractivos de la historia corresponde al bloqueo visual de los personajes gracias a cuidadosas composiciones de cámara. Recurso que

desarrolla la narración de un modo lineal, que no resulta llamativo, al mantener los mismos personajes y objetos de un plano a otro fundamentalmente mediante cortes de continuidad, y en el que las escenas se suceden sin rupturas o saltos repentinos”, p. 331.

genera grandes expectativas en el espectador sobre la posible apariencia física de Janet Tyler y los médicos que la acompañan.

Otro gran logro corresponde a la manera en la que el relato maneja y retiene el suspenso y la intriga. Desde el inicio de *Eye of the Beholder*, el empleo particular del lenguaje audiovisual y toda la puesta en escena en general indican que algo anda mal. Si bien, existen razones concretas para encubrir el rostro de la protagonista, ¿por qué hacerlo con los demás personajes también?, ¿qué esconden? ¿no se supone que la protagonista es el verdadero monstruo y por ende oculta su rostro?

Es justamente ese constante bloqueo de la cámara -que se alarga durante 19 minutos-, las luces, las sombras y el simple hecho de situarse en ese hospital lo que logra cautivar a la audiencia que de alguna manera sabe que viene en camino una gran revelación. En un video titulado *Bastardos sin gloria – Los elementos del suspenso* de *Lessons from the Screenplay*, Quentin Tarantino argumenta por qué las escenas largas son mejores para el suspenso con una interesante metáfora. “Es como si el suspenso fuera una banda elástica, y yo estoy estirándola y estirándola y estirándola para ver qué tanto puedo hacerlo. Cuanto más pueda estirarse la banda elástica, más larga podrá mantenerse la escena y mayor será el suspenso”.¹⁷²

Y esas palabras son las que encajan perfectamente con los aludidos 19 minutos en los que el espectador no sabe a ciencia cierta lo que está pasando en aquel hospital y sus residentes. Sin olvidar que, la mayoría de las escenas en un principio son largas debido a los pocos cortes y a la insistencia de la cámara de seguir a los personajes o mantenerse fija; elementos que poco a poco entretienen lo que será la resolución acompañada de un final sorpresa.

Como se apreció en las imágenes correspondientes al análisis, los planos más utilizados en este episodio corresponden a los planos medios, primeros planos y *close ups*. Su repetido empleo correspondería a la necesidad de generar claustrofobia en el espectador y como un recurso que reflejara el encierro físico al que Janet Tyler era sometida dentro del hospital.

¹⁷² *Lessons from the Screenplay*, (14 de marzo de 2017), *Bastardos sin gloria – Los elementos del suspenso*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AvtOY0YrF-g>.

Adicionalmente, atribuir que el empleo constante de *dollies* o el simple hecho de que la cámara optara por seguir a los personajes a cada paso que daban, remarca la presencia del narrador heterodiegético (Rod Serling), del cual se habló al principio de este capítulo. Otra posible interpretación establecería que gracias a estos recursos visuales el Estado opresor, representado por el personaje de “El líder”, se mantuvo presente de manera implícita dentro de las paredes del hospital imitando el estilo de el Gran Hermano en la novela *1984* de George Orwell.

También destacar el desenlace de *Eye of the Beholder* cuyos últimos minutos despejaron las capas de misterio, pero mantuvieron la intriga. ¿Por qué? Porque tras un largo periodo de oscuridad, la luz permeo ante la cámara y así la audiencia fue sorprendida al conocer que Janet Tyler es una mujer rubia y hermosa, según los estándares de belleza del mundo real, no así los médicos y enfermeras, quienes lucen como monstruos deformes, pero que son socialmente aceptados dentro de su mundo, probablemente un universo paralelo al del planeta Tierra.

De igual forma, el trabajo audiovisual no llega a su punto cumbre, de no ser gracias a la significativa crítica social, elemento recurrente a lo largo de las cinco temporadas de *The Twilight Zone*, contenida en la producción. En los instantes finales, mientras Janet Tyler y Walter Smith sostienen una conversación, éste le indica a la protagonista que siempre recuerde el viejo refrán: “La belleza está en el ojo del observador”. La famosa frase de inmediato le dice al público que la belleza es subjetiva y existe en el ojo de la persona que observa.

Además de la idea de “belleza”, la narrativa expone otra lección ligada a la idea de conformidad, palabra que hizo notar “El líder” en su voraz discurso. La conformidad se asume como esa condición en la que el individuo debe ser igual a todos los demás y ajustarse a los ideales de la sociedad para ser aceptado y vivir en paz. Situación que la protagonista de *Eye of the Beholder* padeció y de la cual no logró liberarse del todo, pues finalmente es relegada a una especie de gueto donde pasará el resto de sus días. Sin embargo, la moraleja también dicta el carácter **atemporal** de *The Twilight Zone*, gracias a que en su narración de

cierre se afirma que el viejo dicho está vigente en cualquier año o dentro de cien años, en este planeta o donde sea que haya vida humana.

Para concluir, se dirá entonces que los elementos previamente analizados de manera particular en *Eye of the Beholder* inciden e impactan de manera general en la serie antológica por varios elementos que se desplegarán a continuación.

Como se estableció, *The Twilight Zone* se concibió como una serie antológica que presentaba una historia diferente, pero con patrones similares en cada episodio. El más notable de todos ellos era la presencia de un narrador / presentador bajo el nombre de Rod Serling, quien rompía la cuarta pared para anticipar que el espectador acompañaría a la, el o los protagonistas hacia *La dimensión desconocida*, un lugar donde experimentarían con lo paranormal que los desviarían de su cotidianidad.

Asimismo, la estructura de cada historia ostentaba cinco etapas: introducción, problema, pánico, solución y un *plot twist* o vuelta de tuerca condensada en una revelación (aunque este último no aplicable de manera general). Lo interesante era la capacidad de Rod Serling para condensar en alrededor de 20-25 minutos dichas etapas en las que inmediatamente se podían identificar las motivaciones de los protagonistas y el problema al que se enfrentaban; no obstante, siempre resultaba difícil predecir el final o la revelación de la historia que ponía al espectador en un estado de conjeturas constante.

Otros sellos distintivos de la serie correspondían a la facilidad para cautivar al espectador con escenas que por lo regular se valían de dos a tres personajes, quienes articulaban sus respectivas conversaciones con interesantes y concisos diálogos y cuyo contenido hacían alusión a los dilemas morales, filosóficos, políticos y sociales que fascinaban a Rod Serling. Además y por lo general, las acciones de los personajes eran registradas por la cámara a través de sencillos ángulos y emplazamientos de cámara, sin dejar de lado ese recurrente uso de planos medios, primeros planos, *over the shoulders* y *close ups*.

Adicionalmente, acentuar la practicidad con la que implementaban ciertos efectos especiales que no requerían de grandes presupuestos, pero que resultaban efectivos. Sin ir tan lejos, *Eye of the Beholder* no se valió de portentosa tecnología de la época -ni hablar del CGI que apenas brotaba y que

ahora permea en la industria-, sino que implementó simples efectos de cámara y maquillaje rudimentario que dieron como resultado esas atroces y desfiguradas caras de los médicos y enfermeras.

A propósito del aspecto, no puede terminarse este apartado sin hablar del **blanco y negro** que configuró visualmente a la serie. Pese a que el color en la televisión comenzaba a hacerse notar a inicios de los años 50, el portal *Shadow & Substance* sostiene que el aspecto del *show* fue un evento fortuito y sin ninguna intención en particular. La anécdota surgió después de que se anunció que los 10 episodios de la primera temporada de *The Twilight Zone* (2019) de Jordan Peele serían estrenados en blanco y negro para homenajear a la serie original.

“Es un pequeño regalo genial para los fanáticos del programa, sin duda. Y me recordó la suerte que tenemos de que la serie original se haya filmado de esa manera. Así es, suerte. El hecho de que la versión original de *The Twilight Zone* esté en blanco y negro no formaba parte de ningún plan maestro. En 1959, todos los programas de televisión estaban en blanco y negro. [...] en ese entonces, ser un espectáculo en blanco y negro era algo común”.¹⁷³

Asimismo, el portal recogió las palabras de Bert Granet, productor de *The Twilight Zone*, quien aseguró que en ese momento el color parecía una característica disruptiva. "Me gusta el blanco y negro. El color es disruptivo en el sentido de que estás deteniendo una ilusión y creando otra", dijo. Por su parte, el director de fotografía George T. Clemens, quien ganó un Emmy por su trabajo en *The Twilight Zone*, argumentó que la gama cromática en blanco y negro le daba un tipo de sensación a la serie que no le aportaba el color. "No puedo darte lo que creemos que es la sensación de *The Twilight Zone* en color como podría hacerlo en blanco y negro".

¹⁷³ Paul, "Black and White Vs. Color: Creating that 'Twilight Zone Feeling'", [en línea], EUA, URL: <https://thenightgallery.wordpress.com/2019/05/31/black-and-white-vs-color-creating-that-twilight-zone-feeling/>.

Las declaraciones de ambos creativos se traducen en ambigüedad pese a que dejan claro que no existía ninguna intención oculta por filmar en blanco y negro para otorgarle significación a las historias. No obstante, considerando que la serie debutó en televisión hace poco más de seis décadas y los contenidos audiovisuales a color ya son una constante, se dará paso a la interpretación sobre la intencionalidad que los autores suponen.

Tan sólo el título de la serie ya le advierte al público que está apunto de “entrar” a un aérea nebulosa y no definida que no corresponde a la realidad a color que el espectador conoce; en otras palabras, el blanco y negro está connotando una visión del mundo que no existe en la realidad, un mundo donde prolifera la incertidumbre y el misterio. Desde otra perspectiva, el blanco y negro podría considerarse una referencia visual sobre las subversivas temáticas que desarrollaba vinculadas a la cultura norteamericana, cuestiones morales y problemas políticos y sociales como la Guerra Fría, la opresión o el racismo. Apelando a otros productos culturales, esta gama cromática estaría tratando de emular el estilo de películas de terror, horror y serie b de los años veinte, años treinta y años cuarenta.

A nivel técnico podría aludirse que el blanco y negro representa simplicidad, sobre todo porque, como se advirtió en el análisis audiovisual, *The Twilight Zone* siempre fue una producción escueta que no se valía de grandes insumos, pues su arquitectura narrativa bastaba para atraer la atención del público. Hoy en día también podría asumirse que el blanco y negro evidencia la antigüedad del *show*, pero no sólo eso, sino también su estatus como un producto cultural clásico.

De maneral general, se establecería que el blanco y negro connota extrañeza hacia un universo paralelo con cabida a explorar la condición humana y a enfatizar cómo es que las personas enfrentan el miedo a lo desconocido.

Ahora bien, quizá hoy en día la narrativa de *Eye o the Beholder* -y la de varios episodios- parezca banal. Sin embargo, debe recordarse que la serie se regía bajo las problemáticas, estándares e ideologías de la década de los cincuenta y sesenta, pero que sin lugar a dudas la hacía lucir muy vanguardistas par su época.

El encanto de *The Twilight Zone* radica en su fascinante estilo de *storytelling* gracias a la osadía de retratar temas políticos, sociales etc., bajo las reglas de la ciencia ficción y otra serie de géneros; apostando no sólo por el simple drama, sino por construir todo un universo inmersivo que apela al misterio y a lo desconocido, ingredientes que fácilmente llaman la atención del espectador. Es así que a poco más de sesenta años de su estreno, *The Twilight Zone* sigue brotando y dejando a su paso ciertas reminiscencias en productos culturales posteriores a su creación, lo cual nos prueba su carácter atemporal y esa necesidad de cruzar una y otra vez hacia *La dimensión desconocida*.

3.5 Análisis transtextual

Tomando en consideración que el primer capítulo de este trabajo expuso de manera general las relaciones intertextuales de *The Twilight Zone* con otros productos culturales, ahora es preciso establecer en este apartado un análisis superficial, y sin un carácter concluyente, algunas de las relaciones transtextuales depositadas *Eye of the Beholder*. Para ello se han considerado las cinco categorías que propone Gérard Genette en la obra *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

Intertextualidad

Como ya se había planteado, Genette dice que "...defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro".¹⁷⁴ En el caso específico de *Eye of the Beholder*, la intertextualidad se encuentra de manera inversa en el reciente *revival* de *The Twilight Zone* (2019-2020) bajo las órdenes de Jordan Peele. El episodio *Point of Origin* (2019)

¹⁷⁴ Gérard, Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Op. cit., p. 10.

alberga una escena donde a la protagonista le colocan una especie de máscara muy parecida a la cara porcina de los médicos y enfermeras del hospital.



Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *Eye of the Beholder* (1960) y *Point of Origin* (2019) Internet Movie Database (IMDb), URL: <https://www.imdb.com/title/tt0734568/> y <https://www.imdb.com/title/tt9199170/>.

Paratextualidad

Genette alude a “...la relación, generalmente menos explícita y más distante, que [...] el texto propiamente dicho mantiene [...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta”.¹⁷⁵ En este caso se habla de los paratextos como elementos aclaratorios o accesorios muy comunes en las obras literarias.

Aterrizando la categoría en *Eye of the Beholder* estaría hablándose de los títulos, subtítulos y cualquier tipo de texto que acompañan al episodio audiovisual. Entonces la paratextualidad está representada en el título de la serie *The Twilight Zone*, el título del capítulo *Eye of the Beholder* y en los créditos de entrada y salida donde se exponen los nombres de los involucrados en la producción. Del mismo modo, podría tomarse en cuenta los subtítulos en español que acompaña al idioma original: inglés.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 11.



Figura 1.1 Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.

En un segundo nivel, la paratextualidad alrededor de los títulos y créditos en *Eye of the Beholder* evoca y es autorreferencial hacia Rod Serling quien funge no sólo como narrador, sino como guionista del episodio. Asimismo, existe otra autorreferencia a la serie porque lo largo de sus cinco temporadas se valió de la misma tipografía y del mismo título, aunque con una ligera variación al omitir el “The” en la cuarta y quinta temporada como ya se hizo mención en el primer capítulo.

Ahora es preciso destacar que el título de la serie también remite a los *remakes* que se han realizado y que han optado por modificar de manera muy velada el susodicho título manteniendo el espíritu de la versión original, aunque claro, dotándolo paulatinamente con color. Este elemento textual, además, presume de una naturaleza **intertextual** al recordar los *revivals* de *The Twilight Zone* durante el siglo XX y el siglo XXI.



Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *The Twilight Zone* (1959), (1985), (2002), (2019), Internet Movie Database (IMDb), URL: <https://www.imdb.com/title/tt0052520/>, <https://www.imdb.com/title/tt0088634/>, <https://www.imdb.com/title/tt0318252/> y https://www.imdb.com/title/tt2583620/?ref=ttmi_tt.

Metatextualidad

En palabras del autor francés la metatextualidad “...es la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”.¹⁷⁶ Se habla entonces de la relación que determinado texto tiene consigo mismo. Narrativamente se refiere al rompimiento de la cuarta pared donde el autor de determinada obra mantiene comunicación directa con el receptor.

Este concepto ya había sido considerado en el apartado correspondiente al análisis narrativo. En el caso concreto de *Eye of the Beholder* la metatextualidad se atribuye a la figura del narrador: Rod Serling, quien trasgrede la narrativa para entablar un diálogo directo con el espectador y notificarle a éste que está próximo a entrar a *La dimensión desconocida*. Asimismo, a sabiendas de que Rod Serling es el creador de la serie *The Twilight Zone*, éste reconoce su propia entidad como personaje ficcional desde el momento en el que parece que entra y sale de la susodicha dimensión desconocida sin ningún tipo de restricción asumiendo el rol de narrador y el espectador reconoce a *Eye of the Beholder* como una historia de ficción.

¹⁷⁶ Ibídem, p. 13.

Hipertextualidad

Este concepto se concibe como "...toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario".¹⁷⁷ Esto quiere decir que un texto B es el resultado de la transformación de un texto A preexistente. El texto A siempre será la fuente del texto B de donde toma elementos constitutivos. El texto A se conoce como hipotexto, mientras que el texto B se clasifica como hipertexto.

La hipertextualidad en *Eye of the Beholder* se manifiesta en el *remake* del episodio incluido en el *revival* de *The Twilight Zone* (2002-2003), el cual replica de manera idéntica la historia de Janet Tyler, pero con un equipo de producción completamente diferente y con el episodio filmado a color.



Imagen de elaboración propia. Fuente de consulta: *Eye of the Beholder* (1960) y *Eye of the Beholder* (2003) *Internet Movie Database (IMDb)*, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0734568/> y <https://www.imdb.com/title/tt0734781/>.

En un caso contrario y de forma menos literal, *Eye of the Beholder* (1959) ya no fungiría como hipotexto, sino como un hipertexto de 1984 (1949) de George Orwell que se caracteriza por ser una novela política de ficción distópica donde existe una autoridad conocida como el Gran Hermano que controla, vigila y ejerce represión sobre una masa de gente pobre, la cual carece de libertad de pensamiento y libre albedrío. Incluso en las reflexiones finales del análisis ya se ha hecho mención de la obra y el parecido que guarda con el episodio escrito

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 14.

por Rod Serling donde una figura de autoridad manipula a sus ciudadanos para hacer su voluntad.

Architextualidad

El autor señala que "...la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación".¹⁷⁸ En este caso Genette considera que todo texto es una imitación de un texto preexistente y que pasa por un proceso de transformación para existir, es decir, que la architextualidad atribuye la replicación de un género.

En el análisis narrativo de este trabajo se dedicó un rubro a exponer de manera puntual algunos de los géneros audiovisuales que acompañan la narrativa de *Eye of the Beholder* como el terror, el horror, el *thriller* y la ciencia ficción. Partiendo de la idea que dichos géneros se han expuesto con anterioridad, sólo queda remarcar algunos elementos que por imitación se identificaron en el episodio.

Tomando en cuenta que Rod Serling ha querido explorar el miedo y trastocar la figura del monstruo, entonces se asume una concordancia entre los monstruos clásicos de la literatura como Frankenstein o con la época dorada del cine de terror / horror de Universal. No obstante, se concluyó que en realidad *Eye of the Beholder* rompe con las convenciones del género al propiciar un debate sobre el verdadero significado de la belleza.

El capítulo también tomó componentes del *thriller*, el *thriller* psicológico y el misterio respetando las convenciones de ese género y emulando, quizás, el estilo de algunos filmes como *Strangers on a Train* (1951) *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, quien ya dominaba el género del suspenso y la intriga. Finalmente, se apropia de elementos de la ciencia ficción y las sociedades distópicas para emular, y como se ha hecho mención reiteradas veces, historias como la de *1984* o cintas como *Metrópolis* (1927).

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 17.

CONCLUSIONES

Naturalmente, la primera experiencia que los espectadores tienen con el cine o la televisión es el poder transportarse a sus mundos o ambientes, sin importar si se trata de una comedia, un drama o un *thriller* que desata un sinfín de emociones y sentimientos de quien ve y escucha. Pero por supuesto que las películas o series de televisión no se quedan ahí y propician una gama de lecturas que van más allá de una simple historia o relato. El ejemplo perfecto ha sido *The Twilight Zone*, la serie antológica creada por Rod Serling se antepuso como un fenómeno al poner el dedo en la llaga y narrar de manera alucinante situaciones escandalosas para su época a través de la ciencia ficción.

Ante esta premisa partió la idea de analizar la serie y aunque podría pensarse que realizar el análisis audiovisual de un producto de este calibre es una tarea sencilla, la realidad es que resultó todo lo contrario. Para llegar al punto del tercer capítulo de esta investigación fue necesario considerar al objeto de estudio no como una producción de entretenimiento, sino tratar de interiorizar los significados de sus contenido.

La decisión de elegir *The Twilight Zone* y el episodio *Eye of the Beholder*, como los objetos audiovisuales para estudiar, surgió por un gusto personal derivado de una fascinación hacia la ciencia ficción y a historias poco convencionales. Más allá del placer por la serie, la investigación propició a reflexionar sobre la existencia de diversas aéreas y disciplinas sobre las que puede estudiarse una serie de televisión. Pero obviamente para poner en práctica lo aprendido en el área de producción audiovisual se optó por aterrizar el producto en los terrenos narrativos y audiovisuales.

En general, el desafío más grande de la investigación consistió en recorrer los 156 episodios que componen la serie antológica y sobre todo identificar los elementos similares y constantes en la narrativa que hacen tan único y atractivo al *show*. Del mismo modo, era importante familiarizarse con su forma, contenido, ideología, pero sobre todo prestar atención en el lenguaje audiovisual: planos, ángulos, emplazamientos de cámara, puesta en escena, banda sonora etc., y encontrar similitudes entre los episodios e identificar cuáles de éstos explotaban

en mayor medida el lenguaje audiovisual. Lo cual derivó en elegir exclusivamente a *Eye of the Beholder*.

Sin embargo, lo más complicado resultó en identificar qué temas podrían encajar en el cuerpo de este trabajo y cómo estructurarlo; sobre todo armar el marco teórico debido a la cantidad de conceptos relacionados con la narrativa audiovisual y establecer los subtemas que formarían parte del apartado audiovisual con su respectivo análisis. No obstante, más allá de estas ligeras limitaciones debe reconocerse la parte teórica y cómo ésta condujo a diversos hallazgos en la investigación.

El primero de ellos reposa entre la diferencia de una historia y un relato. Por lo general, el ser humano cuenta historias gracias a su naturaleza social que describen el mundo que lo rodea, pero esa simple acción de contar algo se produce desde algo tan complejo como el lenguaje. Evidentemente que, con el paso del tiempo, los individuos encontraron formas para comunicar el contenido de las historias que dieron paso a relatos en forma de libros, cómics, canciones, películas y series de la televisión.

El concepto de mundos posibles hizo aún más plausible la idea que Rod Serling planteaba en el programa de televisión: contar historias reales sumergidas en mundos de fantasía que al final resultaban un reflejo de la época en la que transitaba el *show*, pero que siguen vigentes como desde el primer día de su estreno en la pantalla chica.

Sin duda, la narrativa audiovisual y el lenguaje audiovisual fueron los rubros más importantes de este trabajo porque permitieron conocer de manera general cómo se configuró la serie a través de la imagen el sonido y la importancia de sus respectivos elementos como son los personajes, las acciones, los lugares y el tiempo. Asimismo, el marco teórico fue la base para dilucidar la importancia del narrador, una de las propiedades más significativas de *The Twilight Zone*.

Esto último también permitió que los objetivos generales y particulares de la investigación no sufrieron cambios abruptos y además se cumplieran. El objetivo general consistió en **analizar la narrativa y el lenguaje audiovisual de la serie de televisión *The Twilight Zone***, ligado a los dos objetivos particulares: **identificar y describir cuáles son los elementos narrativos y audiovisuales**

que caracterizan a la serie y explicar por qué *The Twilight Zone* se caracteriza por ser una de las series más innovadoras y de carácter atemporal en el arte de contar historias, los cuales fueron expuestos en el capítulo tercero. Adicionalmente, también se ahondó en el último objetivo particular dentro del capítulo primero.

La exploración de dichos objetivos también derivó en que se comprobara la hipótesis de la investigación, la cual suponía que el éxito de la serie devenía de las alegorías incluidas en cada una de sus historias, la presencia de un narrador, el uso del lenguaje audiovisual y la forma de rematar cada capítulo, es decir, con un final sorpresa o *plot twist*. Los géneros cinematográficos también jugaron un papel importante dentro de la narrativa de *Eye of the Beholder*, porque se dio fe de la capacidad de Rod Serling para romper las convenciones de dichos géneros y articular un audiovisual muy impactante de principio a fin. Además, se comprobó su carácter atemporal que la colocan como uno de los *shows* televisivos más influyentes en la cultura pop.

La reflexión más importante sobre este trabajo subyace en considerar a las series de televisión como importantes objetos de estudio que pueden desentrañarse desde distintas perspectivas para entender el contexto, las motivaciones e ideologías detrás de ellas. Pero aún más, valorar el trabajo audiovisual que se logra a partir de una idea plasmada en papel.

Por lo tanto, cabe recalcar que este trabajo contribuye directamente en la producción audiovisual porque se toma a conciencia el significado de las imágenes y todo lo que involucran para crear productos destinados a los medios de comunicación audiovisuales que buscan generar un impacto en el público y hacerse notar como producciones que han entendido el manejo del lenguaje y la narrativa audiovisual para permanecer vigentes o servir como inspiración de otros productos, tal y como lo logró el objeto de estudio que concierne esta investigación.

Asimismo, el último capítulo es considerado el más enriquecedor porque no es nada fácil realizar un análisis narrativo y audiovisual de un producto televisivo debido a todos los elementos que lo constituyen y por la época a la que pertenece. Sin embargo, vale la pena destacar la implementación de la

interpretación o hermenéutica que sirven para deconstruir un producto que como se ha advertido no sólo sirve para entretener. La interpretación exige poner especial atención a los mínimos detalles que embriagan a las imágenes, sonidos y demás elementos para establecer nuevas ideas o perspectivas sobre la connotación contenida en un programa como *The Twilight Zone*.

Dicha interpretación permitió constatar la utilidad del *découpage* como metodología para la investigación. Evidentemente, primero era preciso fragmentar el episodio, pero desde un nivel narrativo contemplando los personajes, las acciones, el espacio y el tiempo que permitieron entender la historia en cuestión y lo que le estaba pasando a Janet Tyler, protagonista de *Eye of the Beholder*. Para el análisis audiovisual se prestó mucha atención en los ángulos, planos y movimientos de cámara y qué era lo que éstos connotaban y contribuían a la historia. Entre otras cosas, el análisis mostró la importancia de la iluminación, los diálogos y de rescatar elementos de la puesta en escena, el vestuario, la interpretación de los personajes que en conjunto dan como resultado un montaje, la parte final y más esencial de una producción audiovisual, pues como se acotó en el marco teórico y el análisis, el montaje - como una sucesión de imágenes- materializa y da sentido a las ideas que alguna vez sólo se configuraron en un papel, pero sobre todo recordar que su construcción va destinada a generar un efecto psicológico y emocional en el espectador.

Si bien ya se ha hecho énfasis en que este trabajo sólo toma en consideración el eje narrativo y audiovisual encaminado a estudiar el contenido y el mensaje de *The Twilight Zone*, no está de más señalar que para una interpretación más amplia puede efectuarse una futura investigación que preste relevancia a los estudios culturales y conceptos como la televidencia para explorar la ideología que alberga el contenido comunicativo de la televisión y la relación de éstos con el televidente.

De manera más específica, llevar a cabo un análisis para establecer qué es lo que hace la audiencia con el contenido / mensajes que consume a través de la televisión considerando que el receptor tiene la capacidad de mediar los mensajes y resignificarlos. *The Twilight Zone* goza de varios elementos que

permitirían este tipo de análisis ideológico que involucra el proceso de codificación y decodificación, que por ejemplo establecen autores como Stuart Hall, tomando en cuenta que la serie salió al aire en un momento donde su creador utilizaba la ciencia ficción y otros géneros como metáfora para criticar el ambiente político y social de la época.

Finalmente y remarcando que *The Twilight Zone* es un producto cultural mediático que puede abordarse desde diferentes aristas y disciplinas, que lamentablemente no pudieron abordarse en este texto por no corresponder a los objetivos perseguidos, no está de más volver a enfatizar en el carácter atemporal del *show* e invitar al desarrollo de futuras investigaciones que permitan potencializar el legado de la serie y sobre todo mantener el interés por estudiar e interpretar lo que hay detrás de los productos audiovisuales.

BIBLIOGRAFÍA Y CIBERGRAFÍA

Libros

- Abbott, Stacey, *The Cult TV Book*, I.B. Tauris, EUA, 2010.
- Albarella, Tony, *As timeless as infinity the complete Twilight Zone scripts of Rod Serling*, EUA, Gauntlet Pr., 2005.
- Antiga Trujillo, Nedelia y Tenorio Herrera, Guillermo, *La investigación y las metodologías de la ciencia*, México, LASE, 2012.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Alianza, 2013.
- Audi, Robert, *Diccionario Akal de Filosofía*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- Aumont, Jacques, et al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid, CÁTEDRA, 1990.
- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*, Barcelona, Editorial Paidós, 1993.
- Bednarek, Monika, , *Language and Television Series. A Linguistic Approach to TV Dialogue*, Reino Unido, Cambridge University Press, 2018.
- Bednarek, Monika, , *The Language of Fictional Television*, Reino Unido, Continuum, 2012.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000.
- Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996.
- Brisset, Demetrio, *Análisis fílmico y audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2011.
- Camacho, Camacho Lidia, *La imagen radiofónica*, México, McGraw-Hill, 1998.
- Casetti, Francesco y di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991.

- Carroll Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid, Editorial Antonio Machado, 2006.
- Carroll, Noël y H. Hunt, Lester, *Philosophy in The Twilight Zone*, Estados Unidos, Editorial Wiley – Blackwell, 2009.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Chion, Michel, *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, 1993.
- de la Torre, Toni, *Historia de las series*, Barcelona, España, Roca Editorial, 2016.
- de la Torre, Toni, *Series de culto*, España, Minotauro, 2015.
- Domínguez Goya, Emelia, *Medios de comunicación masiva*, México, RED TERCER MILENIO, 2012.
- Eco, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, EUA, Harvard University Press, 1994.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, México, Editorial Siglo XXI, 1995.
- Fanlo, Luis García, *El lenguaje de las series de televisión*, Argentina, EUDEBA, 2016.
- Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Editorial Paidós, 1999.
- Field, Syd, *El manual del guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*, Editorial Plot, Madrid, 1995.
- Fiske, John, *Television Culture*, EUA, Routledge Classics, 2011.
- García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra, tercera edición, 1994.
- Gardies, Rene. *Comprender el cine y las imágenes*, Buenos Aires, Editorial La marca, 2014.
- Gattégno, Jean, *La ciencia ficción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Gaudreault, André y Jost, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1995.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, España, Editorial Lumen, 1989.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, España, Taurus Alfaguara, 1989.

- Gómez, Juan Pedro, *Lengua: sistema y comunicación*, España, Fundación Universitaria San Antonio, 2003.
- Gómez Mont, Carmen, et al., *La metamorfosis de la TV*, México, Universidad Iberoamericana, Programa Institucional de Investigación en Comunicación y Prácticas Sociales Departamento de Comunicación, 1995.
- González Treviño, Jorge E., *Televisión y comunicación: Un enfoque teórico-práctico*, México, Editorial Alhambra, 1994.
- González Treviño, Jorge E., *Televisión, teoría y práctica*, México, Editorial Alhambra, 1983.
- Gordillo, Inmaculada, *Manual de narrativa televisiva*, Madrid, España, Editorial Síntesis, 2009.
- Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Editorial ANAGRAMA, 1996.
- Gurevitch, Michael et al., *Culture, Society and the Media (Sociedad y comunicación de masas)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982
- Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Estados Unidos, Akal, 2004.
- Lofficier, Jean-Marc y Lofficier, Randy, *Into the Twilight Zone: the Rod Serling Programme Guide*, EUA, Virgin, 1995.
- Maingueneau, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, 1980.
- Marcel, Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Maza Pérez, Maximiliano y Cervantes de Collado Cristina, *Guión para medios audiovisuales. Cine, radio y televisión*, México, Pearson Educación, 1994.
- Mazziotti, N., et al., *Historias de la televisión en América Latina*, España, Gedisa, 2009.
- Memba, Javier, *La década de oro de la ciencia ficción (1950-1960)*, España, T&B, 2005.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Pericot, Jordi, *Mostrar para decir: La imagen en contexto*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

- Piscitelli, Alejandro, *Post / televisión: ecología de los medios en la era de internet*, Buenos Aires, PAIDÓS, 1998.
- Regalado Baeza, María Eugenia, *Lectura de imágenes : elementos para la alfabetización visual*, México, Plaza y Valdés Editores, 2006.
- River, Charles, Editors, *American Legends: the life of Rod Serling*, EUA, Charles River Editors, 2015.
- Sánchez Navarro, Jordi, *Narrativa Audiovisual*, Barcelona, Editorial UOC, 2006.
- Sánchez, Rafael, *Montaje cinematográfico: Arte de movimiento*, México, UNAM, 2012.
- Serling, Anne, *As I knew him. My dad, Rod Serling*, EUA, Citadel, primera edición, 2013.
- Todorov, Tzvetan et al., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1991.
- Tostado Span, Verónica, *Manual de producción de video: Un enfoque integral*, México, Editorial Pearson Educación, 1999.
- Vilches, Lorenzo, *La Televisión: los efectos del bien y el mal*, Barcelona, PAIDÓS IBÉRICA, 1996.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Methuen, 1984.
- Wiater, Stanley, *The Twilight and Other Zones: The Dark Worlds of Richard Matheson*, EUA, Citadel Press, 2009.
- Zicree, Marc Scott, *The Twilight Zone Companion*, EUA, Libros Bantam, 1982.

Referencias sobre metodología

- Becker, Howard, *Manual de escritura para científicos sociales*, Buenos Aires, siglo veintiuno editores, 2011.
- Dieterich, Heinz, *Nueva guía para la investigación científica*, México, Editorial Planeta, 1996.
- Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Barcelona, Gedisa, 2001.

- Fernández Collado, Carlos, et al., *Metodología de la investigación*, México, McGRAW-HILL, 2010.

Tesis

- Domínguez Mandujano, Diego Francisco, *El cine de ciencia ficción de Estados Unidos: características de las temáticas en la producción en el periodo de 1950-2010*, Tesis de licenciatura, México, FCPyS UNAM, 2014.
- Núñez Luna, Alejandro, *Detrás de la magia. Transtextualidad en una serie de televisión: Hechiceras*, Tesis de licenciatura, México, FCPyS UNAM, 2011.
- Pérez Cervantes, Abel, *El doble literario. Estrategias narrativas que lo hacen posible*, Tesis de licenciatura, México, FCPyS UNAM, 2005.

Notas y artículos web

- Anrubia, Enrique, “La estructura narrativa del ser humano”, [en línea], *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, URL: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero21/est_narr1.html, [consulta: 30 de junio de 2020].
- Cuevas Pablo, “Diccionario seriéfilo: easter egg”, [en línea], México, *Spoiler Time* <https://spoilertime.com/>, URL: <https://spoilertime.com/diccionario-seriefilo-easter-egg/>, [consulta: 11 de diciembre de 2019].
- *Empire Magazine*, “*Twilight Zone*: el legado de un hombre llamado Rod Serling”, [en línea], México, <https://www.empireonline.com.mx/>, URL: <https://www.empireonline.com.mx/series/twilight-zone-historia-rob-serling/?fbclid=IwAR0FhIjwgctA0hwQJgIEz3JNXy09NYSpL8-4hbQW10wvrqyXlhNq6kdtbQ>, [consulta: 5 de abril de 2019].
- *FANDOM*, “Films with references to *The Twilight Zone*”, [en línea], EUA, <https://www.fandom.com/>, URL: https://twilightzone.fandom.com/wiki/Films_with_references_to_The_Twilight_Zone, [consulta: 11 de diciembre de 2019].
- *FANDOM*, “Television series with references to *The Twilight Zone*”, [en línea], EUA, <https://www.fandom.com/>,

- URL: https://twilightzone.fandom.com/wiki/Television_series_with_references_to_The_Twilight_Zone, [consulta: 11 de diciembre de 2019].
- Hiatt, Brian, “The All-American Nightmares of Jordan Peele”, [en línea], EUA, <https://www.rollingstone.com/>, URL: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/director-jordan-peele-new-movie-cover-story-782743/>, [consulta: 11 de diciembre de 2019].
 - Hibberd, James, “*Black Mirror*: Here's the secret inspiration for 'USS Callister'”, [en línea], EUA, <https://ew.com/>, URL: <https://ew.com/tv/2017/12/29/black-mirror-u-s-s-callister-interview/>, [consulta: 12 de diciembre de 2019].
 - *IGN.com: Video Game News, Reviews, and Walkthroughs*, “TOP 100 TV SHOW OF ALL TIME. Let the binging begin...”, [en línea], EUA, <https://latam.ign.com/>, URL: <https://www.ign.com/lists/top-100-tv-shows/>, [consulta: 15 de febrero de 2019].
 - *IMDb*, “*The Twilight Zone* 1959-1964”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0052520/>, [consulta: 30 de julio de 2019].
 - *IMDb*, “*The Twilight Zone* 1985-1989” [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0088634/>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
 - *IMDb*, “*The Twilight Zone* 2002-2003” [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0318252/>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
 - *IMDb*, “*The Twilight Zone* 2019-” [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: https://www.imdb.com/title/tt2583620/?ref_=ttmi_tt, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
 - *IMDb*, “*The Twilight Zone: Eye of the Beholder* (1960)”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0734568/>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
 - *IMDb*, “*The Twilight Zone: Eye of the Beholder* (2003)”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0734781/>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
 - *IMDb*, “*The Twilight Zone: It's a Good Life* (1961)”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0734580/>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].

- IMDb, “*The Twilight Zone: Nightmare at 20,000 Feet* (1963)”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0734600/>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
- IMDb, “*The Twilight Zone: Point of Origin* (2019)”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt9199170/>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
- IMDb, “*Twilight Zone: The Movie* (1983)”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0086491/>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
- IMDb, “*Twilight Zone* Episodes Based on Short Stories”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/list/ls059801508/>, [consulta: 12 de diciembre de 2019].
- IMDb, “*Twilight Zone: temporada 1*”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=1&ref =tt eps sn 1>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
- IMDb, “*Twilight Zone: temporada 2*”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=2&ref =tt eps sn 2>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
- IMDb, “*Twilight Zone: temporada 3*”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=3&ref =tt eps sn 3>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
- IMDb, “*Twilight Zone: temporada 4*”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=4&ref =tt eps sn 4>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].
- IMDb, “*Twilight Zone: temporada 5*”, [en línea], EUA, <https://www.imdb.com/>, URL: <https://www.imdb.com/title/tt0052520/episodes?season=5&ref =tt eps sn 5>, [consulta: 4 de noviembre de 2020].

- Legacy Staff, “Rod Serling: The Twilight Man”, [en línea], EUA y Londres, <https://www.legacy.com/>, URL: <http://www.legacy.com/news/celebrity-deaths/article/rod-serling-the-twilight-man>, [consulta: 4 de abril de 2019].
- Mellor, Loulsa, “8 ways *The Twilight Zone* influenced modern TV and film”, [en línea], EUA, *Den Of Geek* <https://www.denofgeek.com/us>, URL: <https://www.denofgeek.com/uk/tv/the-twilight-zone/53152/8-ways-the-twilight-zone-influenced-modern-tv-and-film>, [consulta: 30 de julio de 2019].
- *Nashville Film Institute*, “Movie Genres”, [en línea], EUA, <https://www.nfi.edu/>, URL: <https://www.nfi.edu/movie-genres/>, [consulta: 29 de septiembre de 2020].
- Paul, “Black and White Vs. Color: Creating that ‘*Twilight Zone Feeling*’”, [en línea], EUA, <https://thenightgallery.wordpress.com/>, URL: <https://thenightgallery.wordpress.com/2019/05/31/black-and-white-vs-color-creating-that-twilight-zone-feeling/>, [consulta: 29 de septiembre de 2020].
- Peña Vicente, “Narrativa Audiovisual, ejercicios de comunicación audiovisual”, [en línea], Universidad de Málaga, febrero 2018, URL: <https://www.docsity.com/es/narrativa-audiovisual-56-2/3824093/>, [consulta: 13 de octubre de 2019].
- SYFY WIRE , “NOVEMBER 24 IN TWILIGHT ZONE HISTORY: CELEBRATING THE 1958 DEBUT OF ROD SERLING'S '*THE TIME ELEMENT*'”, [en línea], EUA, <https://www.syfy.com/>, URL: <https://www.syfy.com/syfywire/november-24-in-twilight-zone-historycelebrating-the-1958-debut-of-rod-serlings-the-time>, [consulta: 2 de abril de 2019].
- *The Atlantic*, “How *The Twilight Zone* Predicted Our Paranoid Present”, [en línea], EUA, <https://www.theatlantic.com/world/>, URL: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/12/how-em-the-twilight-zone-em-predicted-our-paranoid-present/282700/>, [consulta: 19 de mayo de 2019].
- *The Guardian*, “Charlie Brooker: The Dark Side of Our Gadget Addiction”, [en línea] , EUA, <https://www.theguardian.com/international>, URL: <https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>, [consulta: 26 de mayo de 2019].

Recursos de revistas electrónicas

- Barceló García, Miquel, “Ciencia y ciencia ficción”, [en línea], España, Facultad de Informática de Barcelona Universidad Politécnica de Cataluña, Revista Digital Universitaria UNAM, Vol. 6 no. 7, 2 de julio de 2005, URL: http://www.revista.unam.mx/vol.6/num7/art69/jul_art69.pdf, p.3.
- Cantos, Antonio, “Cine Y Alfabetización Audiovisual: El Análisis Del Filme Como Agente Activo De Comunicación Para La Educación Ciudadana”, [en línea], Málaga, España, RAZÓN Y PALABRA Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación, núm. 87, julio-septiembre 2014, URL: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N82/V82/04_Cantos_V82.pdf, [consulta: 2 de marzo de 2019].
- Nicolás Gavilán, María Teresa y López, Lourdes, “El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario”, [en línea], México, ComHumanitas: revista científica de comunicación, núm. 1, vol. 6, 2015, URL: <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/comhumanitas/article/view/2015%281%294>, [consulta: 21 de marzo de 2019].
- van Dijk, Teun A., “Action, Action Description, and Narrative”, [en línea], pp., 273-294, Estados Unidos, The Johns Hopkins University Press, *New Literary History*, Vol. 6 No. 2, Invierno 1975, URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/ce3f/5bb4ae52a1bbb189047b67824b14b24eb798.pdf>, [consulta: 6 de abril de 2019].
- Zavala, Lauro, “Elementos para el análisis de la intertextualidad”, [en línea], pp.10-52, Colombia, Cuadernos de literatura, Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Javeriana, volumen V, número 10, 1999, URL: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6764>, [consulta: 25 de noviembre de 2019].
- Zavala, Lauro, “Sobre la evolución de los géneros cinematográficos”, [en línea], 131-138 pp., La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, N° 80, 2013, URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5492837>, [consulta: 29 de septiembre de 2020].

Recursos electrónicos en PDF

- Ardila, J. Clemencia. *Metaficción. Revisión histórica de concepto en la crítica literaria colombiana*. Estudios de Literatura Colombiana, No. 25, pp. 35-59, 2009, URL: <https://www.redalyc.org/pdf/4983/498355919003.pdf>, [consulta: 26 de septiembre de 2020].
- Arraya, Carolina, *Elementos del Lenguaje Audiovisual*, Taller de producción de mensajes, La Plata, 2004, Universidad Nacional de la Plata, URL: https://perio.unlp.edu.ar/tpm/textos/tpm-lenguaje_audiovisual.pdf, [consulta: 5 de noviembre de 2019].
- Delgadillo Velasco, Rocío, *Teorías sobre montaje audiovisual*, Trabajo de grado de la Universidad Católica Boliviana de Cochabamba, URL: <https://www.redalyc.org/pdf/4218/421839650008.pdf>, [consulta: 29 de octubre de 2019].
- Isee Moyano, Marcelo, *Características de la narración en los textos de ficción*, Historia de los medios y el espectáculo, Cátedra: ISSE MOYANO, URL: <http://www.historiamedios.com.ar/pdf/Narracion-textos-ficcion>, [consulta: 7 de julio de 2020].
- Rodríguez, Adriana Azucena, *El personaje metaficcional*, URL: http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFConte nt/1841/06.pdf, [consulta: 26 de septiembre de 2020].
- s/a, *Role of Television as a Mass Medium*, Mass Communication, [en línea], URL: <http://download.nos.org/srsec335new/ch14.pdf?fbclid=IwAR3YcAPzYEN3gOAe2Uh6rv8CHMlbZyVD9YF6K9BO-EdKeXqhPErHyAx5W7U>, [consulta: 31 de julio de 2019].
- Zavala, Lauro, *Narratología y lenguaje audiovisual*, [en línea], 297 pp., Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina, URL: https://www.researchgate.net/profile/Lauro_Zavala/publication/261760662_NARRATOLOGIA_Y LENGUAJE AUDIOVISUAL/links/0f317535724bc3b1da00000/NARRATOLOGIA-Y-LENGUAJE-AUDIOVISUAL.pdf, [consulta: 2 de marzo de 2019].

Audiovisuales

- Edutopia, (15 de junio de 2012), *Martin Scorsese on the Importance of Visual Literacy*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I90ZluYvHic>, [consulta: 25 de julio de 2020].
- *Lessons from the Screenplay*, (14 de marzo de 2017), *Bastardos sin gloria – Los elementos del suspenso*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AvtOY0YrF-g>, [consulta: 26 de febrero de 2020].
- *NowThis Nerd*, (1 de enero de 2018), *What The Simpsons Took From The Twilight Zone*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4DCdS8HKBOE>, [consulta: 10 de diciembre de 2019].
- Serling, Rod (Guionista), Ganzer, Alvin (Director), (1960), *The Hitch-Hiker*, Houghton, Buck y Serling Rod (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.
- Serling, Rod (Guionista), Heyes, Douglas (Director), (1960), *Eye Of The Beholder*, Houghton, Buck y Reisman, Del (Productores), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.
- Serling, Rod (Guionista), L. Bare, Richard (Director), (1962), *To Serve Man*. Basado en la historia *To Serve Man* de Damon Knight , Houghton, Buck (Productor), *The Twilight Zone*, EUA, CBS.