

**MIEDOS Y SUEÑOS EN SUNNYDALE:
UNA APROXIMACIÓN A JOSS WHEDON COMO AUTOR
TELEVISIVO EN *BUFFY*, *CAZAVAMPIROS***

Concepción Carmen CASCAJOSA VIRINO

Universidad de Sevilla

1. LA NOCIÓN DE AUTORÍA EN TELEVISIÓN

Todo el mundo sabe que *Hamlet* fue escrito por un dramaturgo inglés llamado William Shakespeare y hasta los menos aficionados al arte no tienen problemas en identificar un cuadro de Joan Miró en una visita a un museo de arte contemporáneo. De hecho, la autoría de una obra artística es tan importante que cuando alguna vez cae en entredicho decenas de estudiosos se afanan en intentar desentrañar el misterio, reconociendo que existe una conexión nada tenue entre el *quién* y el *qué*. Es por ello que la reivindicación de la noción de autoría ha sido tan importante para dar legitimidad a dos de los más relevantes modos de representación nacidos en el siglo XX, el cine y la televisión. Sin artista, no puede haber arte. En una película o una serie de televisión intervienen cientos de profesionales y por tanto, se puede pensar, ninguno de ellos puede ser el acreedor del título de autor. Sin embargo, los teóricos del cine se dieron cuenta rápidamente de que ésta era una noción absurda y se pusieron a trabajar en una teoría del autor cinematográfico. En los años veinte en Francia el debate fue si la autoría pertenecía al autor del texto que servía de base a la película (la opción de los defensores del *film d'art*) o al realizador que la ponía en imágenes (la postura de los que promulgaban un cine popular). En 1954 la polémica se avivó con la publicación en la

revista *Cahiers du cinéma* del ensayo de François Truffaut *Une certaine tendance du cinéma français*, a la vez manifiesto de la Nueva Ola francesa y del cine de autor, tanto que el vocablo francés *auteur* se utilizaría desde entonces a la hora de hablar de esta cuestión (Hayward, 2000: 19-22).

Lo que proponían Truffaut y el resto de críticos de *Cahiers du cinéma* no era tanto desarrollar una teoría como entablar una discusión, y para ello nada mejor que reivindicar la importancia de la individualidad (expresada en lo que en cine se denomina puesta en escena) de un grupo de directores como John Ford o Howard Hawks que trabajaron en el sistema de producción menos individualista posible, el Hollywood de la Edad Dorada de los grandes estudios. Su éxito fue tal que, aunque es indiscutible que un realizador cinematográfico es sólo responsable de una parte limitada del resultado final de una película, el público sabe la importancia que tiene que un filme sea de Steven Spielberg, Stanley Kubrick u Oliver Stone y se publican decenas de monografías sobre ellos y otros tantos realizadores. Muy pocos productores como David Puttman (véase Pardo, 2003) o guionistas logran el mismo tratamiento. Pero en televisión la noción de autoría es más compleja si cabe. Al fin y al cabo en una película suelen trabajar un director y un número muy limitado de productores, guionistas y otros profesionales creativos. En televisión un repaso a los títulos de crédito sirve para constatar que por un programa pasan decenas de productores, guionistas y directores rotándose en sus cometidos. Tanto es así que, hasta hace muy poco, era raro que incluso los espectadores más atentos supieran quién estaba detrás de sus programas favoritos.

La noción de autoría en televisión comenzó su desarrollo con la publicación en 1983 del libro de Horace Newcomb y Robert S. Alley *The producer's medium: Conversations with creators of American TV*. Para Robert Thompson y David Marc (1995: 7-8), el libro, compuesto por entrevistas y ensayos críticos, tuvo fundamentalmente dos virtudes: establecer firmemente la figura del productor como *auteur* de la televisión comercial en los Estados Unidos y, sobre todo, demostrar la pertinencia de la aplicación de las teorías del autor demostrando la forma en la que la individualidad de cada profesional se había trasladado, a pesar de la importancia del entramado

empresarial del medio, en el resultado final. Al contrario que el cine, la televisión es el medio del guionista, pero el escritor como tal sólo mereció la consideración de autor en la etapa fundacional de la televisión, donde Paddy Chayefsky, Reginald Rose y Rod Serling encarnaron la excelencia de la antología dramática.

En la configuración de la televisión norteamericana a partir de mediados de los cincuenta y hasta la actualidad, un buen guionista va asumiendo cada vez más responsabilidad como productor hasta crear su propio programa y/o convertirse en el productor principal (lo que se denomina el *showrunner*) de uno, erigiéndose así en el mayor responsable del mismo a la hora de reclutar a nuevos miembros del equipo creativo y repartir sus tareas, guiar el desarrollo argumental y darle su tono temático, ideológico y estético. Como planteó Muriel Cantor en un pionero estudio de 1971, en televisión el productor tiene el poder de decisión sobre los tres principales ejes del relato: el argumento, el reparto y el montaje (citado en Thompson, 1990: 7). Y tenemos que destacar la expresión *mayor responsable* porque en un medio colectivo como la televisión, esa noción debe ser irremediamente elástica y fragmentada, pudiéndose adjudicar rasgos de autoría a varios responsables de un mismo programa y hasta a una productora.

La razón de elegir a Joss Whedon como objeto de estudio en este trabajo responde no sólo al gusto personal de quien suscribe estas líneas, sino también a la importancia que su figura ha alcanzado en los estudios sobre televisión¹ y el notable reconocimiento del que es objeto por los espectadores de sus programas. Joss Whedon también cuenta con un *corpus* televisivo que, sin ser tan extenso como el de otros autores del medio, está caracterizado por una sobresaliente coherencia a todos niveles y una identidad fácilmente reconocible. Y, por último, la obra de Whedon forma parte de la producción televisiva más selecta e inteligente de la última década de la televisión

¹ En mayo de 2005 está previsto que se celebre en el Gordon College de Georgia (Estados Unidos) la primera conferencia académica dedicada exclusivamente a un autor eminentemente televisivo, *SC2: The "Slayage" Conference on the Whedonverses*.

norteamericana, aunque el prejuicio contra el género fantástico le impidiera lograr los premios que hubiera merecido.

2. JOSS WHEDON: APUNTES BIOGRÁFICOS

Joss Whedon nació el 23 de junio de 1964 dentro de una familia ligada al mundo de la televisión. Su abuelo John Whedon fue guionista de programas como *The Andy Griffith show* (CBS, 1960-1968) y *The Dick Van Dyke show* (CBS, 1961-1966), mientras que su padre Tom Whedon fue productor de *Benson* (ABC, 1979-1986) y *Las chicas de oro* (*The golden girls*, NBC, 1985-1992). Tras el divorcio de sus padres cuando tenía nueve años, Joss Whedon se trasladó a vivir a Nueva York junto a su madre, profesora de instituto y aspirante a novelista. Años después Whedon recordaría sentirse amado por sus padres y haber vivido una infancia convencional, pero también que fue un niño imaginativo, triste y raro (Havens, 2004: 4). Siendo un adolescente su madre fue a pasar un año sabático a Inglaterra y lo enroló en una prestigiosa escuela privada, Winchester, donde permaneció tres años. Después regresó a los Estados Unidos para realizar estudios de cine y literatura en la Universidad de Wesleyan y se trasladó a Hollywood esperando que sus conexiones familiares le ayudaran a poner un pie en la industria. Estuvo dos años trabajando como guionista en la telecomedia *Roseanne* (*Roseanne*, ABC, 1988-1997) y después ascendió a co-productor en *Dulce hogar... a veces* (*Parenthood*, NBC, 1990). Pero Whedon estaba más interesado en trabajar en el cine y en 1992 vio producido su primer guión cinematográfico, *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy, the vampire slayer*, 1992, Fran Rubel Kuzui). La película, concebida como un título de bajo presupuesto para adolescentes, fue un notable fracaso comercial y crítico.

En los años posteriores Joss Whedon trabajó en la sombra ganándose prestigio en la industria como lo que se denomina un doctor de guiones, un profesional que es contratado para un proyecto en fase de preproducción o rodaje para ayudar a pulir un guión insatisfactorio para los actores o productores. Sin recibir acreditación trabajó en los guiones de *Speed* (*Speed*, 1994, Jan de Bont), *La huida* (*The getaway*, 1994, Roger Donaldson), *Rápida y mortal* (*The quick and the dead*, 1995, Sam Raimi), *Waterworld* (*Waterworld*, 1995,

Kevin Reynolds) y *Twister* (*Twister*, 1996, Jan de Bont), aparentemente subsanando problemas en la estructura y añadiendo ingeniosos diálogos (Robinson, 2001). Sí, recibió acreditación por *Toy story* (*Toy story*, 1995, John Lasseter), que le valió una nominación al Oscar, *Alien: Resurrección* (*Alien: Resurrection*, 1997, Jean-Pierre Jeunet) y *Titan A.E.* (*Titan A.E.*, 2000, Don Bluth y Gary Goldman).

A mediados de la década Whedon recibió una llamada de Gail Berman, ejecutiva en una de las productoras de *Buffy, la cazavampiros* (Sandollar Productions), interesándose por su predisposición para desarrollar una serie de televisión basada en la película. El proyecto llegó a la cadena WB, que en 1995 acababa de iniciar sus emisiones, donde finalmente tomó cuerpo como un drama con toques de humor y terror de una hora de duración. Whedon se benefició de dos cosas, la dificultad que la cadena estaba teniendo para atraer talento de cierto nivel y el hecho de que en ese momento sus ejecutivos buscaban dos tipos de programas de los que *Buffy, cazavampiros* (*Buffy, the vampire slayer*, WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003) era una combinación: una serie sobre superheroínas adolescentes y una versión contemporánea de *Kolchak, cazador de vampiros* (*Kolchak: the night stalker*, ABC, 1974-1975) (Longworth, 2002: 201). En la serie, Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar) es una cazavampiros adolescente que se acaba de trasladar a la localidad californiana de Sunnydale e intenta llevar una vida normal mientras combate todo tipo de fenómenos paranormales junto a su mentor, el británico Giles (Anthony Stewart Head), el vampiro con alma del que se enamora, Ángel (David Boreanaz), y sus amigos Willow (Alyson Hanigan), Xander (Nicholas Brendon) y Cordelia (Charisma Carpenter).

Buffy, cazavampiros impulsó la carrera de Joss Whedon y ayudó a establecer la identidad de WB como una cadena moderna y juvenil. Whedon también creó junto a David Greenwalt *Ángel* (*Angel*, WB, 1999-2004), en donde uno de los personajes secundarios de *Buffy, cazavampiros* se convirtió en protagonista, lo que se denomina en la industria televisiva un *spin-off*. Ángel decide abandonar Sunnydale para trasladarse a Los Ángeles y montar una agencia de detectives especializada en casos sobrenaturales contando con la ayuda de Cordelia y el medio demonio Doyle (Glenn Quinn). *Buffy, cazavampiros*, tras pasar a la cadena rival UPN tras un desacuerdo

económico, completó siete temporadas, mientras que *Ángel* llegó a cinco. Whedon creó una tercera serie para 20th Century Fox Television, un *western* de ciencia-ficción llamado *Firefly* (Fox, 2002-2003). La historia giraba en torno a las aventuras de un grupo de contrabandistas capitaneados por Mal Reynolds (Nathan Fillion), que se mueven por toda la galaxia a bordo de una nave espacial llamada *Serenity* mientras albergan a dos fugitivos. A pesar de emitirse en la filial Fox, el programa fue relegado a la noche de los viernes y cancelado tras cuatro meses en antena. Esta experiencia y el sucesivo fin de *Buffy, cazavampiros* y *Ángel* llevaron a Whedon a desmantelar su productora Mutant Enemy y abandonar la televisión.

En la actualidad Joss Whedon ha reiniciado su carrera cinematográfica. *Firefly* logró convertirse en objeto de culto gracias a la edición en DVD y Whedon convenció a Universal para producir una adaptación cinematográfica de medio presupuesto que respetaba a todo el reparto original, *Serenity* (*Serenity*, 2005, Joss Whedon). A pesar de que la película fue un relativo fracaso, Whedon tiene dos nuevos proyectos en diferentes fases de desarrollo como director y guionista, el *thriller* fantástico *Goners* (2006, Joss Whedon) y una adaptación del personaje de cómic la Mujer Maravilla. Paralelamente Joss Whedon también se ha asentado en la industria del cómic como guionista. En medio del éxito de *Buffy, cazavampiros* creó una versión de ese universo situado en un futuro post-apocalíptico, *Fray* (Dark Horse Comics, 2001-2003), y también colaboró en más adaptaciones del programa en forma de tebeos. Desde 2004 Joss Whedon también es guionista de una nueva serie de *La Patrulla X* (*The X-Men*, Marvel, 1963-) titulada *Astonishing X-Men*.

3. CARACTERÍSTICAS DE LAS SERIES DE JOSS WHEDON

3.1. Características temáticas

En el plano temático la obra de Joss Whedon destaca por la presencia del feminismo, la reivindicación de un tipo alternativo de unidad familiar, el cuestionamiento de la autoridad y el pesimismo vital. En un coloquio celebrado en The Academy of Television Arts and Sciences en el verano de 2002 tras finalizar la sexta temporada de

Buffy, cazavampiros, Joss Whedon afirmó que el tema de la serie era el gozo del poder femenino, de tenerlo, usarlo y compartirlo². En otra ocasión, Whedon afirmó que el programa fue una reacción contra un estereotipo común en las películas de terror con el que se sentía muy próximo (Longworth, 2002: 209):

Pensé, quiero ver una película en donde camina en un callejón oscuro, un monstruo la ataca y ella le pega un chillido. [...] me identificaba con esta persona extremadamente guapa, rubia, frívola que era el opuesto a mí. Nadie esperaría que fuera capaz de cuidar de sí misma, o girarse y convertirse en un superhéroe³.

Buffy Summers era esa heroína y en la séptima temporada de la serie descubrió el origen de la línea de las cazavampiros: en una antigüedad remota un grupo de hechiceros cobardes tomaron a una joven y le introdujeron energía demoníaca para que fuera capaz de protegerlos de las fuerzas del Mal. En el último capítulo de la serie Buffy se da cuenta de que la única forma de derrotar al Primer Mal es compartir su poder entre las adolescentes y jóvenes que de forma potencial hubieran podido ser cazavampiros, llenando el planeta de mujeres capaces de levantarse ante la opresión para defender el Bien. Como afirma su amiga Willow en los momentos finales: “Cambiamos el mundo”.

En *Ángel* también hay dos personajes femeninos interesantes. Por un lado está Cordelia, que decide renunciar a sus sueños de triunfar como actriz para ayudar a Ángel en su cruzada accediendo a ser convertida en medio-demonio y así seguir recibiendo visiones proféticas que les guían hasta inocentes en peligro. Y Fred (Amy Acker) es una tímida científica que conforme van pasando los capítulos se va haciendo más independiente y capaz. En *Firefly* hay hasta cuatro personajes femeninos de interés: Zoe (Gina Torres), la

² Una grabación del citado coloquio, en el que también participaron los actores Michelle Trachtenberg, James Marsters y Alyson Hannigan, la productora Marti Noxon, el diseñador de producción Carey Meyer y el director de fotografía Ray Stella, se encuentra en la edición en DVD de la sexta temporada de la serie, editada en España por Fox Home Entertainment.

³ Traducción propia de las citas literales en todos los casos salvo mencionado lo contrario.

valerosa segunda de a bordo del *Serenity*, Inara (Morena Baccarin), una dama de compañía bella e inteligente, Kaylee (Jewel Staite), la mecánico de la nave, y River (Summer Glau), una joven aparentemente indefensa pero que en realidad es una luchadora letal.

Pero para Joss Whedon el poder es algo que si ejerce en solitario puede llevar a la perdición. Buffy cuenta con una versión alternativa de su existencia en Faith (Eliza Dushku), otra cazavampiros que sin familia ni amigos ha acabado convirtiéndose en una persona fría e inmoral. Tanto en *Buffy, cazavampiros* como en *Ángel* y *Firefly* se afianza la importancia de la comunidad, con las tres series contando con planteamientos narrativos fuertemente corales, como veremos en el siguiente apartado. También ofrecen una visión crítica con la familia cuando en ésta los vínculos afectivos y la confianza se subordinan al interés y el deseo de control. En *Buffy, cazavampiros* la figura del padre es ausente y la de la madre a ratos discutida (véase Williams, 2002), mientras que Ángel tuvo un padre despótico y frío similar por ejemplo al de su asociado Wesley (Alexis Denisof). En *Ángel* el demonio Lorne (Andy Hallett) había huido de su entorno familiar porque éste no aceptaba sus inclinaciones artísticas, mientras que en el capítulo de *Buffy, cazavampiros* titulado *Familia* (5.6.) Tara (Amber Benson) se enfrenta a su padre, que le ha hecho creer que sus poderes como bruja encubrían que al alcanzar la mayoría de edad se iba a convertir en un monstruo. En ambos casos los dones de Lorne y Tara resultan ser una escasamente disimulada metáfora de la homosexualidad (sobre todo en el que caso de Tara, que mantiene una relación amorosa con la también bruja Willow). En *Firefly* la aristocrática familia de Simon Tam (Sean Maher) rechaza ayudarlo a rescatar a su hermana River de los experimentos científicos a los que está siendo sometida por el gobierno.

Como plantea Jes Battis (2005: 148), ante los conflictos con sus respectivos padres, los protagonistas de *Buffy, cazavampiros* (y podemos añadir que del resto de series de Joss Whedon):

[...] son forzados a depender los unos de los otros para conseguir la estabilidad y descubren que, frente a la percibida eficiencia moral de la familia nuclear, esta familia elegida es en

realidad más inclusive, flexible y duradera que las corruptas familias nucleares de las que han salido.

La representación de la familia se puede ligar aquí a otros dos elementos característicos de la obra de Whedon, la crítica a la autoridad y el pesimismo vital. Precisamente la representación de las figuras de autoridad en *Buffy, cazavampiros* ha sido uno de los elementos más discutidos de la serie, especialmente la frecuencia con la que la autoridad social (los padres), la escolar (los profesores) y la cívica (la policía y el gobierno) son mostradas como corruptas y/o ineficaces (véase Clark y Miller, 2001). En *Ángel* el grupo se resiste a colaborar con la autoridad en forma de policías durante las dos primeras temporadas e incluso hay un capítulo dedicado al abuso policial, *La delgada línea muerta* (2.14.)⁴. En *Firefly* Mal y Zoe pertenecen al bando perdedor en una guerra civil y protegen a los hermanos Tam, que huyen de los agentes de la Alianza de Planetas. En este sentido, la obra de Whedon también está marcada por un cierto pesimismo. En *Buffy, cazavampiros* los personajes siempre están al borde de un Apocalipsis y son incapaces de disfrutar de la felicidad amorosa: o sus parejas mueren o la relación es imposible. En *Firefly* Mal es una persona amargada, mientras que *Ángel* finaliza con el grupo de protagonistas, que acaba de perder a varios de sus miembros, enfrentándose a una horda de demonios y monstruos. Para Whedon el sufrimiento es la única certeza, aunque el amor de los amigos le da sentido a la vida.

3.2. Características narrativas

Robert Thompson, tomando como modelo el periodo de excelencia vivido por el drama televisivo en la década de los ochenta, definió las características de la televisión de calidad, entre ellas la importancia del escritor, la memoria, la hibridación de géneros y la coralidad (Thompson, 1996: 13-16). En su mayor parte, como Rhonda Wilcox y David Lavery han mostrado (Wilcox y Lavery, 2002: xxi-xxiv), estas características se manifiestan en *Buffy, cazavampiros* y,

⁴ Shawn Ryan, el guionista de este capítulo, abandonó *Ángel* para crear su propia serie de televisión, *The shield, al margen de la ley* (*The shield*, FX: 2002-), protagonizada por un policía corrupto.

como veremos, en el resto de programas de Joss Whedon. A nivel narrativo las series se articulan en un perfecto equilibrio entre las tramas episódicas (que se desarrollan a lo largo de un solo capítulo) y las seriales (que ocupan entre dos o tres y varias decenas). Esta estructura apareció perfectamente perfilada en la primera temporada de *Buffy, cazavampiros*, en donde se distinguían los capítulos dedicados a una amenaza episódica siempre cambiante (que se puede definir como el “monstruo de la semana”) y los dedicados al *Big Bad* o Gran Villano, en este caso un poderoso vampiro llamado el Maestro (Mark Metcalf). A partir de entonces cada temporada de *Buffy, cazavampiros* tendrá como eje la confrontación con un Gran Villano, habitualmente con la primera parte de la temporada más episódica y la segunda más serial. *Ángel* se separa de esta estructura, pero aún así mantiene en cada temporada un tópico central, como la llegada del hijo de *Ángel* en la tercera y la asunción del control del diabólico bufete de abogados Wolfram & Hart en la quinta.

La serialidad es beneficiada de forma notable por la coralidad de los programas en oposición a la existencia de un único protagonista sobre el que recae la mayor parte del peso de la acción. *Buffy, cazavampiros* comenzó con cinco personajes regulares, un número que fue creciendo hasta que en algunos momentos de la cuarta temporada llegó a haber hasta ocho, todos ellos con un peso específico y sus propias tramas particulares. Ese incremento se apreció también en *Ángel*, que partiendo de tres personajes fue añadiendo nuevos miembros hasta totalizar siete en la quinta temporada. En la única temporada de *Firefly*, la tripulación del *Serenity* estuvo formada por nueve personas. La importancia de la memoria es en este aspecto especialmente relevante, porque uno de los elementos más logrados la obra de Whedon (véase Shuttleworth, 2004) es cómo los diferentes acontecimientos que se van desarrollando van permitiendo a los personajes evolucionar a lo largo del tiempo frente al estatismo característico durante mucho tiempo de la ficción televisiva. La memoria se beneficia de la serialidad y la coralidad porque permite crear historias dinámicas con más sustrato dramático. Así ocurre con la relación entre Buffy y Ángel, que aunque se desarrolla en su práctica totalidad en *Buffy, cazavampiros*, tiene profundas repercusiones en *Ángel*, por sólo citar un ejemplo.

La hibridación de géneros es otra característica fundamental en la obra de Joss Whedon. El tema musical de *Buffy, cazavampiros* era un buen ejemplo de ello: los primeros segundos sonaban como una melodía de terror gótico antes de transformarse en un himno rock. La serie es a ratos a un drama de adolescentes, una comedia, una cinta de terror y un vehículo de acción. Para Whedon es un planteamiento un tanto extraño en televisión (Longworth, 2002: 211):

Una de las cosas de la televisión es el conformismo, saber exactamente dónde estás. Sé lo que va a pasar cuando sintonizo con un programa concreto. Con *Buffy* hacemos una farsa francesa una semana y *Medea* a la siguiente.

Ángel tiene un planteamiento de cine negro, con sus protagonistas resolviendo casos en una versión particularmente oscura y siniestra de la ciudad del género por antonomasia, Los Ángeles. Pero como en *Buffy, cazavampiros*, hay comedia, acción y muchas tramas que parecen sacadas de un *thriller* psicológico. *Firefly* fue particularmente arriesgada en este aspecto, configurándose como un *western* (un género casi desterrado de la televisión desde los años sesenta) de ciencia-ficción. De hecho, autores como Ginjer Buchanan (2005: 52-53) no dudan en atribuir en gran parte a esta peculiar combinación el fracaso de la serie.

3.3. Características de producción

Los programas de Joss Whedon también tienen una serie de características de producción comunes, principalmente la coherencia en el equipo técnico y artístico y el mantenimiento de una estrecha relación con los espectadores aprovechando las posibilidades de las Nuevas Tecnologías. Formar y mantener un grupo de colaboradores suele ser una actividad fundamental para un creador televisivo. Sin embargo, muy pocos autores televisivos le han dado tanta importancia como Whedon al trasvase de talento de unos programas a otros. A nivel de guionistas, Whedon valoró especialmente a David Greenwalt, quien se unió a *Buffy, cazavampiros* en su segunda temporada y con quien creó *Ángel*. David Fury, Douglas Petrie, Howard Gordon, Marti Noxon, Drew Goddard y Steven S. DeKnight escribieron diversos

capítulos tanto para *Buffy, cazavampiros* como para *Ángel*⁵. Jane Espenson trabajó en *Buffy, cazavampiros, Ángel* y *Firefly*, mientras que Drew Z. Greenberg sólo no escribió para *Ángel*. Tim Minear y Ben Edlund, guionistas de *Ángel*, también escribieron para *Firefly*. De los ocho guionistas acreditados en los quince capítulos de *Firefly*, sólo Cheryl Cain, José Molina y Brett Matthews no habían trabajado en alguno de sus programas anteriormente. A nivel de realizadores, James A. Contner, Michael Grossman, David Grossman, Thomas J. Wright, Marita Grabiak, Tucker Gates, Bruce Seth Green, Bill Norton, Skip Schoolnik y James Whitmore Jr. han dirigido múltiples capítulos en al menos dos series de Joss Whedon.

Esta coherencia en el equipo creativo tras la cámara también se ha extendido a delante de ella. Aunque es habitual que en un *spin-off* sólo pase al nuevo universo un personaje, en este caso se trasladaron a *Ángel* como personajes fijos en diversas fases la joven Cordelia, Wesley, el vampiro Spike (James Marsters) y la vampiresa Harmony (Mercedes McNab). Otra docena de personajes, como las vampiresas Darla (Julie Benz) y Drusilla (Juliet Landau), aparecieron de forma recurrente en los dos universos. También existe una continuidad entre muchos actores ocasionales y cuatro de ellos (Jonathan Woodward, Jeff Ricketts, Andy Umberger y Carlos Jacott) llegaron a aparecer en capítulos de las tres series. Tras la temprana cancelación de *Firefly*, tres de sus protagonistas también encontraron acomodo como villanos en los otros dos programas de Whedon: Nathan Fillion en la séptima temporada de *Buffy, cazavampiros* y Gina Torres y Adam Baldwin en la cuarta y la quinta temporada de *Ángel* respectivamente.

Joss Whedon ha mantenido una relación con los *fans* especialmente estrecha. Los actores de sus diferentes programas han sido muy proclives a aparecer en el circuito de convenciones de

⁵ Aunque ahora va siendo cada vez más común, antes raramente la prensa prestaba atención a los guionistas y productores del programa que no fueran *showrunners* y/o creadores. Sin embargo, muchos miembros del equipo creativo de los programas de Joss Whedon han sido objeto de una notable atención mediática. Marti Noxon (<http://www.chosentwo.com/marti/>), David Fury (<http://www.davidfury.net/>) y Tim Minear (<http://www.timminear.net/>) cuentan con páginas *web* operadas por *fans*. Jane Espenson también cuenta con una página dedicada a su trabajo mantenida por un fan en donde colabora escribiendo un *blog*.

aficionados a series de televisión, mientras que el propio Whedon ha utilizado encuentros con *fans* en convenciones temáticas como el Comic Con de San Diego para presentar sus proyectos. Durante el tiempo en el que *Buffy, cazavampiros* estuvo en emisión fue asiduo visitante de una página *web* llamada The Bronze Beta, mientras que en la actualidad utiliza para ofrecer noticias y comentarios sobre su trabajo la *web* monográfica Whedonesque⁶. Whedon también ha sido defensor de la ficción escrita por admiradores de los programas o *fan fiction*, una de las más creativas formas en las que los fans se relacionan con un programa de televisión. Para Henry Jenkins (1994: 468) la *fan fiction* es un valioso campo de estudio para entender la relación de afectividad que se puede desarrollar por un relato:

Los fans son cazadores furtivos reacios que sólo roban aquellas cosas que aman sinceramente, que toman la propiedad televisiva sólo para protegerla del abuso que sufren por los que la crearon y han reivindicado su propiedad. Abrazando textos populares, los fans reclaman esas obras como suyas, las rehacen a su propia imagen, forzándolas a responder a sus necesidades y a satisfacer sus deseos.

Joss Whedon reconoció que la *fan fiction* es una parte esencial del proceso de comunicación de *Buffy, cazavampiros* y el resto de sus programas (Lee, 1999):

El programa fue diseñado para ser del tipo sobre el que la gente construye sus mitos, lee cómics, de los que siguen creciendo. Así que naturalmente estoy muy contento de que esté entrando en las conciencias de la gente. Obviamente no puedo leer [fan fiction], pero la realidad es que hay mucha y eso es fantástico.

Tanto es el respeto de Joss Whedon por la *fan fiction* que una de las guionistas de *Ángel*, Mere Smith, fue contratada tras haberse hecho popular por la que escribía inspirada en sus programas.

⁶ The Bronze Beta se encuentra alojado en esta dirección: <http://www.bronzebeta.com> (15-01-2006), mientras que Whedonesque está disponible en <http://whedonesque.com> (15-01-2006).

4. LOS CAPÍTULOES ESPECIALES DE *BUFFY, CAZAVAMPIROS*

4.1. Introducción

Whedon no sólo creó *Buffy, cazavampiros*, sino que en su labor como productor principal reunió a un equipo creativo repleto de profesionales con similar sensibilidad, supervisó y rescribió la totalidad de los guiones durante la mayor parte de la vida de la serie y forjó su identidad ideológica, temática y estética, rasgos que como hemos visto se aprecian en otros de sus trabajos. A menudo Whedon dejó esa posición de supervisión y control en la sombra para dirigir y escribir en solitario diferentes capítulos, habitualmente el primero y el último de cada temporada. Entre ellos son especialmente interesantes cuatro capítulos especiales con arriesgados planteamientos formales. Los capítulos especiales que vamos a comentar en este trabajo se desarrollan en la cuarta, quinta y sexta temporada de la serie, un periodo de maduración creativa que se correspondía con la propia evolución de los personajes, que tras tres años en el instituto saltaban por fin al mundo de los adultos. Cada uno de ellos parte de un concepto central que los aleja de forma muy distintiva del de la serie, pero a la vez se insertan en la continuidad del programa con tramas que van a alterar de forma relevante su desarrollo argumental posterior.

4.2. Diálogos sin palabras: *Silencio*

Con *Silencio* (4.10.) Joss Whedon demostró que estaba dispuesto a ponerse el listón muy alto y que los capítulos especiales de *Buffy, cazavampiros* iban a ser retos creativos de primera magnitud. El trabajo de Whedon es caracterizado por un magistral tratamiento del lenguaje repleto de metáforas, contrasentidos, juegos de palabras, términos inventados y continuas referencias a la cultura popular. Con el lenguaje como su principal baza, Whedon empezó a sentir que el apartado visual de la serie estaba perdiendo relevancia y haciéndose cada vez más convencional, un problema habitual en un medio que como la televisión tiene notables limitaciones económicas en comparación con el cine. La manera de dar nuevo vigor a la serie era crear un capítulo en el que el elemento verbal desapareciera y todo quedara a merced de la imagen. La idea esencial era analizar cómo,

según Whedon, “el lenguaje interfería con la comunicación” (Longworth, 2002: 220). A punto de llegar a una situación insostenible en sus relaciones afectivas, los personajes en la serie sólo comienzan a comunicarse cuando dejan de hablar. Este conflicto se iba a plantear en el primer acto, justo antes de que unos extraños seres denominados los caballeros llegaran a Sunnydale y robaran las voces a todos sus habitantes para realizar sin problemas la macabra tarea de conseguir siete corazones humanos. La principal revelación será cuando en la parte final del capítulo Buffy descubra que su novio Riley (Marc Blucas) forma parte de un grupo militar que opera en Sunnydale controlando la amenaza sobrenatural, a la vez que éste se da cuenta de los elevados poderes de ella y su destino como la cazavampiros.

Sin posibilidad de poder utilizar diálogos, el trasfondo argumental del capítulo debía poseer una necesaria simplicidad y por ello Joss Whedon eligió una de las formas narrativas más eficaces y tradicionales: el cuento de hadas. Whedon ya había reconocido que su serie funcionaba de forma similar a un cuento de hadas, encubriendo en la metáfora de la fantasía los miedos reales:

Esa es la razón de que los cuentos de hadas sean tan tenebrosos, porque necesitamos encapsular esas cosas, inocularnos contra ellas, para que cuando nos enfrentemos al genuino horror que es la vida cotidiana no nos volvamos locos. (Longworth, 2002: 213)

Los caballeros son seres cadavéricos que levitan y poseen una forzada sonrisa que evidencia sus siniestras intenciones. Como ayudantes cuentan con unos monstruos deformes caracterizados con camisas de fuerzas, un claro guiño al *Drácula* de Bram Stoker. En su guarida situada en la torre de un reloj está la caja con las voces robadas y también los siete botes que deben llenar con corazones humanos, el “castillo” al que Buffy debe acudir para liberar las voces y destruir a los caballeros con un grito de “princesa”. La falta de diálogos se suple con un extenso acompañamiento sonoro que, aunque obra del compositor habitual del programa Chris Beck, remite a las melodías creadas por Danny Elfman en sus colaboraciones con Tim Burton. Las peleas y persecuciones que son frecuentes en la serie se

mantienen, pero la falta de diálogos acrecienta su dramatismo, especialmente en una secuencia en la que los caballeros persiguen por los pasillos de una residencia universitaria a la joven bruja Tara. Los gestos, dibujos, miradas y hasta conatos de violencia serán formas de comunicación, pero cuando los personajes recuperen en la parte final sus voces el lenguaje encubrirá de nuevo sus problemas, especialmente en el caso de Buffy y Riley, que, tras repetir continuamente un “tenemos que hablar”, serán incapaces de articular palabra.

4.3. Surrealismo a cuatro bandas: *Inquietud*

No es extraño que en algún capítulo de una serie de televisión se incorpore una secuencia onírica, a menudo como forma de llevar al espectador al interior de la mente del personaje mostrando sus deseos o miedos. Sin embargo, habitualmente estas secuencias se siguen aferrando a las normas lógicas y la representación realista y en ocasiones el espectador no está seguro de que efectivamente se trata de un sueño hasta que el personaje no despierta. Sin embargo, Whedon utiliza los sueños con todos sus valores ilógicos, configurándolos como lo que realmente son: textos crípticos a veces imposibles de entender. Tras haber derrotado al Gran Villano en el penúltimo capítulo, *Inquietud* (4.22.) se presentaba como un episodio de final de temporada insólito. El cuarteto protagonista (Buffy, su mentor Giles y sus amigos Willow y Xander) ven relajadamente una película cuando caen rendidos por el sueño. Cada uno de los cuatro actos se centrará en las experiencias oníricas de un personaje distinto, todo ellos perseguidos por un espíritu primigenio que se revelará en la parte final como la cazadora de vampiros original.

En el sueño de Willow se mostrarán su inseguridad y los sentimientos encontrados ante la aceptación de su homosexualidad, mientras que en el de Xander se manifestará su angustia por su fracasada vida adulta. Giles mostrará su frustración por una existencia que no es la que esperaba y Buffy deberá enfrentarse a la primera cazadora e interpretar su oscuro mensaje. La distancia que se ha creado entre ellos tras el primer año de universidad se muestra en la fragmentación estructural del episodio, con Buffy, el eje central de la serie, encargada de salvar y unir a sus amigos. *Inquietud* es un

ejemplo de la capacidad de Joss Whedon para articular la ficción popular y la ambición artística en la serie, hasta el punto de que puede ser considerada sin reservas la hora de ficción más vanguardista en ser emitida en la televisión comercial norteamericana.

Inquietud, que fue definido por Whedon como “un poema de cuarenta minutos” (Longworth, 2002: 220), tiene una fuerte deuda con el realizador David Lynch y su célebre *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC, 1990-1991), una serie que alteró de forma radical la percepción de la televisión entre los sectores de la alta cultura. Pero las referencias cultas en el programa son más extensas, desde las similitudes con la imaginería y la estructura de *The waste land* de T.S. Eliot analizadas por Rhonda Wilcox (2005: 162-173) a la escena en la que Willow escribe en la espalda de su amante Tara un fragmento de una oda sáfica. Willow también menciona la novela *The lion, the witch and the wardrobe* de C.S. Lewis y participa en una hilarante representación de *Muerte de un viajante* de Arthur Miller. Pero eso no significa que no haya otras referencias a la cultura popular, la más notable de ellas una parodia de *Apocalypse now* (1979, Francis Ford Coppola) en el sueño de Xander.

Buffy, cazavampiros es una serie llena de complejidad, pero con *Inquietud* Whedon lanzó a los espectadores el reto de analizar el capítulo en términos de metáforas y símbolos sin el beneficio de un argumento lógico, como un auténtico poema audiovisual. Era imprescindible el contexto de cuatro temporadas de capítulos, pero muchas cosas, auténticas profecías, no tendrían sentido hasta varias temporadas después. Así Whedon regalaba a sus admiradores con *Inquietud* una pieza capaz de resistir mil interpretaciones y análisis. Por ello uno de los elementos más memorables del capítulo es la presencia de un hombre que ofrece de forma recurrente unas lonchas de queso a los protagonistas en sus sueños. Como ha reconocido el propio autor (Kaveney, 2004: 27), el personaje no tiene ningún significado y es completamente arbitrario. No se debía esperar que en un relato surrealista todo tuviera sentido.

4.4. La vida interrumpida: *El cuerpo*

Si la idea de la muerte planeaba de forma intermitente en *Inquietud*, en el siguiente capítulo especial se erige en completa

protagonista. *El cuerpo* (5.10.) muestra las horas siguientes al descubrimiento por parte de Buffy del cadáver de su madre en el salón de su casa. Joyce Summers (Kristine Sutherland) muere de forma repentina y natural a consecuencia de una enfermedad cerebral, un elemento insólito dentro de una serie centrada en las amenazas de lo sobrenatural. Probablemente éste es el capítulo más personal de Joss Whedon, que cita en el comentario de la edición en DVD que estuvo inspirado por la igualmente súbita muerte de su madre:

No quise mostrar el significado o la catarsis o la belleza de la vida o cualquiera de esas cosas que se asocian a menudo con la pérdida. O incluso el dolor extremo, algo de lo que hay en este capítulo, sino lo que realmente quería era capturar la extrema fisicalidad. El casi aburrimiento de las primeras horas, quise ser muy específico sobre lo que se siente cuando descubres que has perdido a alguien.

El interés de Whedon era realizar una representación del tedio y la angustia tras la muerte de un ser querido, ese periodo de tiempo en el que la persona ha dejado de existir pero su cuerpo permanece como rastro de la vida extinguida. Es por ello que *El cuerpo* no tiene argumento como tal hasta la parte final del último acto, en el que, con la vida reiniciando su curso, Buffy debe salvar a su hermana del ataque de un vampiro. El primer acto está dedicado a los minutos que pasa Buffy en su casa hasta la llegada de los servicios de emergencia, el segundo a mostrar la convencional vida de adolescente de su hermana Dawn antes de recibir la noticia, el tercero es una conversación entre los amigos de Buffy y el último se desarrolla en el tanatorio.

El cuerpo es un ejercicio formal que no busca desarrollar una historia, sino captar sensaciones, por lo que se puede considerar un relato impresionista. Para dar entidad a este ejercicio Whedon tomó una serie de decisiones relevantes en el apartado estilístico, la más notable de ellas la ausencia de banda sonora. Ello da al capítulo una innegable frialdad y también evita la transferencia de connotaciones sobre el estado de ánimo de los personajes. También es patente la reducción de las convenciones del lenguaje audiovisual para ofrecer una visión detallista y opresiva de las acciones. Los planos son

dilatados con frecuentes movimientos de cámara, por lo que el número de cortes es muy pequeño. Los espacios utilizados en cada acto están unidos o muy próximos y se desarrollan casi en tiempo real, creando una notable monotonía en el relato. Para aumentar la claustrofobia los exteriores se reducen al mínimo. También existe un deliberado esfuerzo en disociar el interés lógico del relato de la mirada del espectador. Los primeros planos del cadáver de Joyce con los ojos abiertos son frecuentes, pero se hurta la reacción de su hija Dawn al ver el cuerpo. Tras descubrir el cadáver, Buffy vomita y la cámara no oculta detalles mientras limpia el suelo.

Los personajes miran frecuentemente al fuera de campo, a menudo a través de ventanas, pero no se muestra hacia qué se dirigen estas miradas. En la conversación de Buffy con los enfermeros que han atendido a su madre numerosos planos están descuadrados y desenfocados y en un momento anterior se había incluido un largo primer plano de un objeto tan común como un teléfono para marcar el momento en el que Buffy se da cuenta de lo impensable: su madre ha muerto. Esa noción de la corporalidad tiene sus equivalentes en los actos siguientes, como la figura que sirve de modelo en la clase de arte de Dawn, el primer plano del puño dañado de Xander después de que éste haya golpeado un muro y la desnudez del vampiro que ataca a Dawn en el tanatorio.

4.5. La vida es una canción: *Una vez más, con sentimiento*

El último capítulo especial dirigido y escrito por Joss Whedon en *Buffy, cazavampiros* fue la lógica continuación de *Silencio*. Si allí los problemas de comunicación se resolvían cuando los personajes quedaban privados de su voz, en *Una vez más, con sentimiento* (6.7.) una situación similar encuentra resolución cuando un demonio convierte a Sunnydale en un musical. Los personajes se dan cuenta de ello y algunos hasta lo disfrutan, al menos hasta que descubren que el hechizo provoca una reacción metabólica que puede llevar a que todos acaben carbonizados por la energía musical. Buffy canta sobre su incapacidad para sentir tras haber sido resucitada por sus amigos, su mentor Giles intenta decirle que ya llegado el momento de que ella camine sola, sus amigos Xander y Anya intercambian temores ante su próxima boda y el vampiro Spike, enamorado pero no correspondido

por Buffy, le pide que lo deje descansar en paz y no vaya a verlo más. Tara le canta a Willow la balada romántica *I'm under your spell* (*Estoy bajo tu encantamiento*), pero poco después descubre que no se trata de una metáfora, sino de una realidad, ya que Willow ha hechizado a Tara para que olvide una fuerte pelea. El resultado final es ambiguo y, tras convencer al demonio de que abandone la ciudad, todos cantarán a coro una canción sobre la incertidumbre, *Where do we go from here?* (*¿A dónde vamos desde aquí?*). El referente televisivo más obvio de *Una vez más con sentimiento* es la obra de Dennis Potter, particularmente sus miniseries *El detective cantante* (*The singing detective*, BBC, 1986) y *Pennies from heaven* (BBC, 1978). Potter ofrecía en sus programas una visión costumbrista y desencantada de la existencia, pero daba a sus personajes como válvula de escape la representación a través de *playbacks* de clásicos musicales de los años treinta y cuarenta en donde expresaban sus anhelos de una vida mejor.

En *Una vez más, con sentimiento* esta fantasía musical se escenifica en la realidad de los personajes rompiendo las convenciones del género, pero se mantiene el contexto realista. Salvo en casos contados, no hay vibrantes movimientos de cámaras, juegos de iluminación ni elaboradas coreografías puestas en escena por decenas de bailarines. Los decorados son los habituales de la serie y todos los actores interpretan sus propias canciones. Salvo por la presencia del actor de Broadway Hinton Battle para dar vida al demonio que realiza el encantamiento musical, *Una vez más, con sentimiento* no aporta ninguna novedad respecto al resto de los capítulos. Al fin y al cabo, como afirma Buffy al ser interrogada sobre el tema de su primera canción, “todo parecía perfectamente normal”. Lógicamente que la vida se convierta en un musical, el género más artificial posible, no es normal para los personajes, pero no hay que olvidar que *Buffy, cazavampiros* es una serie fantástica y que por tanto las nociones en ese universo de naturalidad y artificialidad son cuanto menos discutibles.

Una de las características esenciales de *Buffy, cazavampiros* es su capacidad para la hibridación de géneros, como vimos anteriormente, y como musical *Una vez más, con sentimiento* se presenta como un extravagante pastiche en el que se conviven las baladas *pop*, los himnos *rock*, el ballet, la comedia musical de los años

treinta, el claqué y hasta los elementos operísticos de Stephen Sondheim, reflejando la propia complejidad de la serie. No es el más original de los capítulos aquí analizados (cuenta con algunos precedentes), pero supone la cima del esfuerzo de Joss Whedon para elevar la creatividad en televisión a un nuevo nivel.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATTIS, J. (2005). *Blood relations: Chosen families in "Buffy, the vampire slayer" and "Angel"*. Jefferson: MacFarland & Company.
- BUCHANAN, G. (2005). "Who killed *Firefly*?". En *Finding Serenity: Anti-heroes, lost shepherds and space hookers in Joss Whedon's "Firefly"*, Espenson, J. y Yeffeth, G. (Eds.), 47-53. Dallas: BenBella Books.
- CLARK, D. y MILLER, A. (2001). "Buffy, the Scooby gang, and the monstrous authority: *Buffy the vampire slayer* and the subversion of authority", *Slayage n° 1.3*. Disponible en <http://slayage.tv/essays/slayage3/clarkmiller.html> (07-01-2006).
- HAVENS, C. (2004). *Joss Whedon: The genius behind "Buffy"*. Dallas: BenBella Books.
- HAYWARD, S. (2000). *Cinema studies: The key concepts. 2nd edition*. Londres: Routledge.
- JENKINS, H. (1994). "Star trek: Fan writing as textual poaching". En *Television: The critical view*, Newcomb, H. (Ed.), 448-473. Nueva York: Oxford University Press.
- KAVENEY, R. (2004). "She saved the world. A lot. An introduction to the themes and structures of *Buffy* and *Angel*". En *Reading the vampire slayer*, Kaveney, R. (Ed.), 1-82. Londres: I.B. Tauris.
- LEE, P. (1999). "Interview with Joss Whedon". *Science Fiction Weekly* 128. Disponible en: <http://www.scifi.com/sfw/issue128/interview.html> (18-01-2006).
- LONGWORTH, J. (2002). *TV creators: Conversations with America's top producers of television drama*. Syracuse: University of Syracuse Press.

- MARC, D. y THOMPSON, R. (1995). Prime time, prime movers. *Syracuse: Syracuse University Press.*
- PARDO, A. (2003). El oficio de producir películas: El estilo Puttman. *Barcelona: Ariel.*
- ROBINSON, T. (2001). "Interview with Joss Whedon". The A.V. Club, 5 de septiembre. Disponible en: <http://www.avclub.com/content/node/24238> (15-01-2006).
- SHUTTLEWORTH, I. (2004). "They always mistake me for the character I play!: Transformation, identity, and role-play in the Buffyverse". En Reading the vampire slayer, Kaveney, R. (Ed.), 233-276. *Londres: I.B. Tauris.*
- THOMPSON, R. (1990). Adventures on prime time: The television programs of Stephen J. Cannell. *Nueva York: Praeger.*
- (1996). Television's second golden age. *New York: Continuum.*
- WILCOX, R. (2005). Why Buffy matters: The art of "Buffy, the vampire slayer". *Londres: I.B. Tauris.*
- WILCOX, R. y LAVERY D. (2002). "Introduction". En Fighting the forces: What's at stake in "Buffy, the vampire slayer", Wilcox R. y Lavery D. (Eds.), xvii-xxix. *Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.*
- WILLIAMS, J.P. (2002). "Choosing your own mother: Mother-daughter conflicts in Buffy". En Fighting the forces: What's at stake in "Buffy, the vampire slayer". En Wilcox R. Y Lavery, D. (eds.), 61-72. *Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.*