

Post-clasicismo e intermedialidad en la serie televisiva Galavant (ABC, 2015-16)

Post-classicism and intermediality in the TV show Galavant (ABC, 2015-16)

Pamela Gionco

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
pamela.gionco@gmail.com

Resumen

Galavant (2015-2016) es una serie televisiva creada por Dan Fogelman, que hibrida los géneros de comedia musical y la épica medieval. A partir del análisis del lenguaje del relato audiovisual y de las canciones de esta ficción, indagamos el universo simbólico que se despliega narrativamente en este programa, al tiempo que revisamos las nuevas formas de clasicismo que asume esta serie. Reconocemos que las autorreferencias a la misma serie, las alusiones y citas a otras obras, la crisis de los modelos canónicos, los anacronismos y reversiones de tópicos tradicionales son marcas narrativas que consolidan una obra audiovisual con rasgos post-clásicos. Finalmente, las relaciones intermediales que presenta apelan a un patrimonio cultural común, reconocible por la audiencia, que fundamenta el disfrute estético y la comicidad de la obra.

Palabras clave

Galavant; post-clasicismo; intermedialidad; musical; medieval

Abstract

Galavant (2015-2016) is a television show created by Dan Fogelman, which merges genres, as the musical and the medieval epic. From the analysis of the audiovisual language and the songs of the fiction, we study the symbolic universe that unfolds narratively in this program. We recognize that the self-references to the same show, the allusions and quotes to other ones, the crisis of the canonical models, the anachronisms and reversions of traditional topics are its narrative marks that set up an audiovisual work with post-classical features. Finally, the intermedial relations that it presents appeal to a common cultural heritage, recognizable by the audience, in which bases the aesthetic pleasure and the comicity of the work.

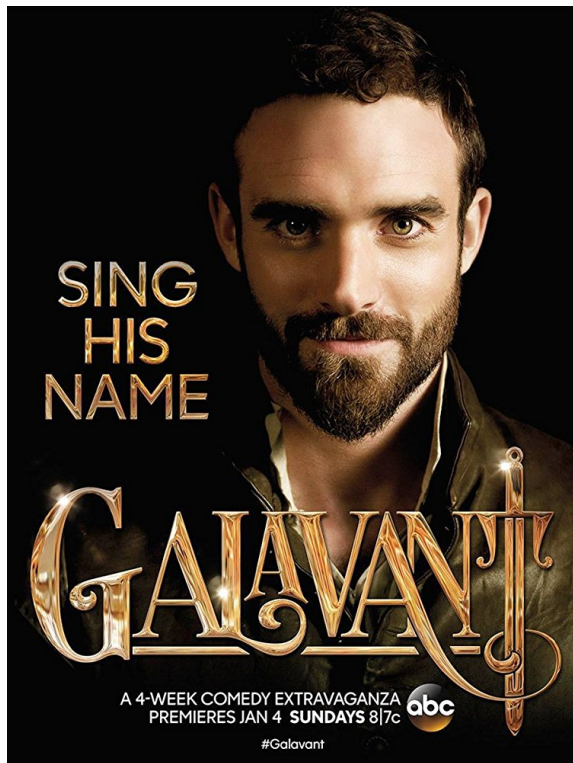
Keywords

Galavant, post-classicism, intermediality, musical, medieval

1. Introducción

La serie televisiva *Galavant* se emitió semanalmente, en capítulos dobles de 23 minutos cada uno, en el canal estadounidense ABC como *midseason replacement* (reemplazo de mitad de temporada) de *Once Upon A Time* durante enero de 2015 (primera temporada, 8 episodios) y enero 2016 (segunda temporada, 10 episodios). Filmado mayormente en el Reino Unido, presenta una historia ambientada en una época medieval ficcional, en la que sus protagonistas construyen una compleja y cómica trama de amores y traiciones, en un mundo que incorpora progresivamente elementos fantásticos, particularmente en su segunda temporada.

Figura 1: Póster promocional.



Dan Fogelman es el creador de esta comedia musical, además de su productor ejecutivo junto con Alan Menken y Glenn Slater (compositor y letrista de las canciones), Chis Koch (director), Kat Likkell y John Hoherg (ambos

también guionistas). Este grupo, integrado por creativos de larga trayectoria en la industria audiovisual, generó un producto televisivo destacado tanto por su calidad musical como visual. Fogelman y Menken participaron juntos, como escritor y compositor respectivamente, en la realización de *Enredados* (Disney, 2010). Koch, Fogelman y la pareja de guionistas trabajaron en la serie *Neighbors*. Por su parte, la dupla Menken-Slater musicaliza audiovisuales desde hace más de diez años, mientras producen musicales para Broadway, lo que les ha valido varios premios Tony. Alan Menken, además, tiene más de 30 años de carrera de compositor y ha ganado 8 premios Oscar. En otras palabras, un equipo con vasta experiencia (conjunta e individual) en televisión, cine y teatro musical.

Este artículo tiene como objetivo principal analizar las características narrativas y estilísticas de *Galavant*, identificando particularmente sus estrategias cómicas. La hipótesis de trabajo para abordar esta obra audiovisual es que la misma se construye a partir de universos diegéticos y simbólicos que se reponen intermedialmente, mediante alusiones a otras obras (cinematográficas, televisivas, escénicas, literarias), estableciendo relaciones paródicas y analíticas con el estilo clásico, dentro de lo que podemos entender como post-clasicismo.

El trabajo presenta un primer apartado, donde nos proponemos considerar a *Galavant* como una expresión postclásica de lenguaje audiovisual de acuerdo a lo propuesto por diversos autores, tales como Bordwell (2006), Elsaesser y Buckland (2002), y Carroll (1982), enmarcando la serie en el concepto de meta-televisión (Olson, 1987; Tous-Rovirosa, 2009). Asimismo, a partir de Clüver (2007) y Wolf (1999), entendemos las sucesivas alusiones y referencias que despliega la serie como fenómenos de intermedialidad. En la segunda parte, desarrollaremos el análisis de la narración audiovisual, particularmente del devenir de la historia y del sistema dinámico de personajes, así como de las relaciones intermediales que presenta el programa y sustentan las estrategias humorísticas del mismo.

A lo largo de la serie, la hibridación de géneros narrativos (la comedia musical, la épica medieval y la fantasía medieval) se combinan con diversas estrategias de comicidad. El estudio de la comedia musical permite reconocer el origen híbrido de este género clásico, que se estandariza y establece al combinar recursos del *vaudeville*, el *music hall* y otras representaciones escénicas (Kracauer, 1996: 192). En la pantalla televisiva, al igual que en el cine, los musicales ficticiales remiten tanto a los musicales de Hollywood, como a la tradición de Broadway, siendo ambos medios permeables entre sí. *Jane Feuer* (1995) se basa en las producciones de la Freed Unit de la Metro-Goldwin-Meyer, entre otros casos, para afirmar que el musical en sí mismo es una forma autorreferencial. Así, al articular sus contenidos narrativos con la historia del propio espectáculo (*entertainment*), reelabora su mito "por una oscilación entre la desmistificación y la remitologización"¹ (459), destacando tres aspectos del mito: la espontaneidad, la integración y la audiencia. Estas características pueden reconocerse en esta serie televisiva, la cual condensa las prácticas tradicionales de la realización de este género.

En función del formato musical de *Galavant*, es necesario reconocer la principal característica de su narración audiovisual: la incorporación de números musicales que pueden tener incidencia en el avance de la trama, así como en la dinámica de autorreferencia y reconocimiento generado en el espectador de diversas alusiones, tanto a la misma serie, como a otros artefactos culturales. Es decir, las canciones que estructuran la narración son parte del código audiovisual construido por *Galavant* y, por tanto, fundamento para el despliegue de estrategias cómicas.

2. Marco teórico

Luego de la desintegración del sistema clásico-industrial y las innovaciones del cine moderno, las nuevas producciones de Hollywood en los años '70 y '80 impulsaron a críticos, teóricos e historiadores del cine a elaborar nuevas estrategias para pensar los filmes. Si bien existen continuidades

y rupturas, los nuevos modos de hacer cine (técnicos, económicos, simbólicos) presentan características que pueden ser entendidas como nuevas poéticas postclásicas (Elsaesser & Buckland, 2002; Bordwell, 2006) o neoclásicas (Connor, 2000), que se insertan en la tradición cinematográfica. Paralelamente, la televisión de fines del siglo XX y principios del siglo XXI presenta por su parte también un nuevo paradigma en los modos de hacer y concebir sus producciones, entendidas como metatelevisión (Olson, 1987) o incluso como hipertelevisión (Scolari, 2008), en el marco de la cultura digital. Retomando las ideas formuladas por Eco (1987), Tous-Rovirosa da cuenta de la relación entre estas categorías, e identifica que la metatelevisión supera la dicotomía entre paleo y neotelevisión, al tiempo que magnifica algunas particularidades de ésta última, así como "la hibridación genérica y el uso de tramas entrelazadas" (2009: 178).

En su estudio sobre el cine contemporáneo, David Bordwell (2006) reconoce una revitalización del estilo clásico como expresión cinemática internacional, en tanto tradición narrativa (*storytelling*) y de producción cinematográfica (*film-making*). El sistema clásico aporta entonces un repertorio de formas, más que una imposición de reglas, para las nuevas obras audiovisuales². Las nuevas narrativas se basan entonces en la ampliación de opciones del estilo clásico, con estrategias tales como la complejización de la trama con múltiples protagonistas o focos narrativos (narrativas en red, o *puzzle films*), además de la cita, la parodia y la reflexividad. Este cambio de estilo a una forma estilizada y consciente de sí misma, incorpora además nuevos usos de cámara y montaje que apuntan a la espectacularización (mediante efectos especiales o tecnologías digitales, por ejemplo) y a la incorporación de las subjetividades posmodernas, mediante nuevas representaciones de género (tanto femenino, como las nuevas masculinidades) o de alteridades étnicas, religiosas.

Por su parte, Elsaesser y Buckland (2002) plantean que la posibilidad de pensar las narrativas audiovisuales contemporáneas como un estilo "post-clásico" se basa en las estrategias de análisis aplicadas a las obras. En su artículo sobre *Die*

Hard (1988) conjugan y contraponen el abordaje clásico y post-clásico. Así, la identificación de un film como post-clásico juega con la persistencia y el reconocimiento de determinados patrones narrativos y estilísticos ya conocidos por la audiencia. Los autores plantean que el cine clásico se reconfigura en el post-clásico, al punto que "lo post-clásico es también un cine excesivamente clásico, una especie de 'clásico-plus' "³ (63). Por tanto, es el reconocimiento (*knowingness*), tanto de la obra en sí misma como de la audiencia sobre la obra, la que le atribuye la categoría de post-clásica.

En esta línea de análisis, fue Carroll (1982) el primero en comprender al alusionismo⁴ como estrategia narrativa y simbólica de la nueva poética audiovisual. Tomando como fundamento la cinefilia de los directores del New Hollywood, este autor remarca que las alusiones son un patrimonio cultural identificable por la audiencia, que junto con la conciencia por parte del film, son las características más relevantes del audiovisual contemporáneo.

Tal como mencionamos, las alusiones, la reflexividad y el reconocimiento (de las referencias, por parte de la audiencia, y del propio medio, por parte de la obra) son las características del nuevo paradigma estilístico audiovisual. Proponemos que estas múltiples relaciones transtextuales que presenta la serie pueden ser entendidas como intermedialidad, en tanto

La intermedialidad debe verse como un fenómeno integral que incluye todas las relaciones, temas y asuntos tradicionalmente investigados por los estudios interartísticos. Conciernen tanto fenómenos intermediales, tales como la narratividad, la parodia y el lector/oyente/espectador implícito, como los aspectos intermediales de las intertextualidades inherentes en los textos individuales, y la inevitable naturaleza intermedial de cada medio (Clüver, 2007:32)

Así, la intermedialidad implica (pero no se reduce a) las relaciones transtextuales, en tanto la medialidad reconoce no solo los textos, sino también las prácticas sociales y culturales vinculadas a su producción, circulación y consumo de senti-

dos, en las cuales se entrecruzan códigos estéticos y simbólicos. Asimismo, Werner Wolf (1999), en sus consideraciones sobre la musicalización de la obra ficcional, establece que las relaciones de sentido entre música y ficción son necesariamente intermediales.

J. D. Connor (2000) entiende el cine contemporáneo como neoclásico, en el marco de una crisis industrial, en la cual se refuerza el sistema de estudios al crear una "autoría corporativa". Plantea entonces que "las películas neoclásicas de Hollywood a menudo están desbordadas por sus alegorías"⁵ (2000: 61), entendiendo las alegorías como referencias veladas a la propia historia de los medios. No es un detalle menor que la cadena ABC sea propiedad de The Walt Disney Company, garantizando el acceso a bienes culturales restringidos por *copyright*. Esta íntima vinculación entre el mundo diegético de *Galavant* con el universo simbólico multimedial de Disney puede notarse también en el despliegue coreográfico y musical de cada representación musical, como veremos más adelante.

3. Metodología

Para analizar esta serie utilizamos una metodología cualitativa basada en la visualización de la serie en continuado (mediante *streaming*) y de la lectura de las letras de canciones, constituyendo ambos el corpus significativo de este trabajo. Si bien consideramos cada temporada en sus distintos arcos argumentales, toda la serie se construye como un relato audiovisual episódico. El análisis textual y de contenido de este relato se basa en las propuestas de Casetti y Di Chio, tanto para el discurso televisivo (1999), como para las obras cinematográficas (1991).

La elección de esta serie como objeto de estudio se basa en su particular propuesta estética, así como en su notable calidad como producto televisivo. La combinación del universo medieval fantástico con el género musical y la narrativa de héroes y princesas son características únicas en una obra contemporánea. La puesta en juego (paródica, alusiva, musical) de los relatos tradicio-

nales que *Galavant* hace nos permite reflexionar sobre las relaciones de sentido que establecemos con esos relatos.

Particularmente, enfocamos el análisis desde la perspectiva narratológica. Es decir, entendemos que los personajes, los acontecimientos y sus transformaciones son elementos constitutivos de la narración. Destacamos entonces el sistema de personajes que se propone inicialmente, el cual se modifica en el devenir de la historia. Los arquetipos iniciales, establecidos a partir de los relatos tradicionales, se modifican, reorganizando la trama y la dinámica dentro del sistema. El Héroe (*Galavant*), la Damisela en apuros (*Madalena*) y el Rey malvado (*Richard*) son los arquetipos que inmediatamente son revertidos y reformulados, poniendo en juego los diversos conocimientos y esquemas mentales que la audiencia tiene sobre (y a partir de) las historias canónicas. Abrevando de la diégesis moralizante de los cuentos tradicionales, el sistema de personajes se estructura además en la polaridad Bien / Mal, la cual se verá desdibujada en sucesivas ocasiones.

4. Análisis

4.1. Sistema de personajes

“Salgo en un viaje de héroe
allá donde las aventuras están (...)
haciendo lo que los héroes hacen”
Hero's journey (Menken, Slater, 2015)⁶

El Camino del Héroe es la estructura más usual en la narrativa clásica. Sus componentes (el Héroe, la Damisela en apuros, el Villano) se pueden analizar tanto por separado como en sus relaciones dinámicas. En el mundo diegético de *Galavant*, los componentes de la estructura clásica se introducen en la apertura del relato audiovisual, donde se combinan por un lado, la canción que identifica al personaje protagonista, y por el otro, los acontecimientos que modifican el universo inicial⁷. *Galavant* (interpretado por Joshua Sasse) será el Héroe protagonista que cabalga a salvar a la Damisela secuestrada por el Rey, arribando al castillo el día de la boda real. Pero

al terminar la canción de apertura, *Madalena* elige para sí misma la Fama y la Fortuna del antagonista en lugar del Amor Verdadero que le ofrece el Héroe. Este punto de giro transforma las características tradicionales de los personajes: *Galavant* será un héroe frustrado, *Madalena* progresivamente se convertirá en villana y se demostrará que el Rey *Richard* no tiene la personalidad para ser el malo de la historia. Si bien esta modificación de los personajes será sustento de comicidad a lo largo de la serie, la subversión de los arquetipos se da junto a una reelaboración consciente del mito.

El Héroe tendrá una nueva misión, asignada por otra Princesa (*Isabella*) y acompañado por su escudero *Sid*: rescatar el reino de *Valencia*, de donde viene *Isabela*, tomado por el Rey *Richard*. Esta nueva misión es un engaño por parte de *Richard* para atrapar al Héroe. Mientras *Galavant* estará motivado falsamente por la idea de rescatar a *Madalena*, *Isabella* es consumida por estar cometiendo una traición, al tiempo que se enamora de *Galavant*. La trama, que se desarrolla en un doble foco narrativo amoroso (en el camino, con la pareja *Galavant-Isabella*; y en el Reino de *Valencia*, con la pareja *Richard-Madalena*) replica explícitamente el camino del héroe y los arquetipos iniciales que puso en crisis. Finalmente, *Galavant* y sus acompañantes llegarán al Reino de *Valencia*, solo para terminar en el calabozo junto a otros personajes de la trama. En los últimos capítulos de la primera temporada, la aparición de *Kingsley*, hermano de *Richard*, que reclama el trono, y del príncipe *Harry*, primo de *Isabella*, que viene a rescatarla, modificarán la trama. *Kingsley* promoverá una justa para definir la corona, pero será asesinado por la espalda por *Madalena* (configurando ya, sin lugar a dudas, a este personaje como villana). El príncipe *Harry*, por su parte, es apenas un niño, pero está decidido a concretar el matrimonio arreglado por los padres de *Isabella*, por lo cual la idea de rescatar a la Princesa se manifiesta en realidad como un secuestro. *Isabella* será entonces prisionera de una hermosa caja satinada hasta el momento de su boda. El último acontecimiento de la primera temporada es la liberación de *Richard* y *Galavant*, por parte de *Gareth*, quien demuestra su buena voluntad y les salva la vida al enviarlos de regreso al Reino de

Richard. Esta acción, así como otros sucesos de la segunda temporada, por parte del villano pueden considerarse una traición hacia Madalena.

La segunda temporada cambia de estructura narrativa, ya que se trata más de una *buddy movie* compartida entre Galavant y el Rey Richard, que del Camino del héroe, aunque se mantenga latente dicha narrativa, hibridándose. Nuevamente, la historia se presenta compleja, con múltiples tramas paralelas, particularmente amorosas, como la de Gareth, antiguo compañero del Rey Richard, y Madalena, como pareja antagonista. La idea de villanos, seguidores del Mal, desarrollando sentimientos románticos es otra subversión de arquetipos, pero inevitablemente terminará en traición por parte de Madalena hacia Gareth, reforzando así el estereotipo de villana. En esta segunda temporada, para reencauzar narrativamente el camino del héroe, Galavant morirá en manos de su escudero (cuando le arroja su espada para volver a su misión), volviendo luego triunfal de la muerte.

Podemos resumir las transformaciones del sistema de personajes con el siguiente cuadro:

Cuadro 1.

Personaje	Arquetipo inicial	Reversión	Arquetipo final
Galavant	Héroe	Antihéroe	Héroe
Madalena	Damisela en apuros	Villana	Villana / Traidora
Rey Robert	Villano	Compañero (del héroe)	Compañero / Héroe
Isabella	Héroe / Traidora	Damisela en apuros	Princesa
Gareth	Compañero (del villano)	Villano / Traidor	Compañero

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, otra estrategia post-clásica que presenta la serie es la representación de subjetividades nuevas, alternativas o emergentes. Tal como mencionamos, el protagonista será un héroe frustrado en la primera temporada, mientras que en la segunda, la pareja Galavant-Richard presenta un protagonismo doble que se niega mutuamente. Galavant tendrá por objetivo rescatar a Isabella,

obligada a casarse con su primo (reforzando así la trama revertida en la primera temporada). Richard, que “nunca conoció guerras ni mujer” (tal como le dice su hermano en el Episodio 8 de la primera temporada), tendrá la misión de “encontrar su rey interior” (Temporada 2, Episodio 1), empoderarse como personaje y recuperar su reino. Ambos carecen de los medios para hacerlo.

En cuanto a las princesas, Madalena pasa de ser una dama en apuros a tomar decisión sobre su propia vida. Esta cuestión que parece ser una subversión al arquetipo termina signando la configuración del personaje como villana (su maldad incluso se justifica por locura), al herir emocionalmente al protagonista y tomar otro camino distinto al amor. Madalena también se construye como personaje cínico, expresándose en contra del canto y el baile que se desarrolla alrededor de ella, al punto que criticará a Richard por expresar sus sentimientos. Pero, como ya mencionamos, la relación de Madalena y Gareth (ayudante de Richard en la primera temporada y pareja de Madalena en la segunda temporada) será otra aparente subversión al arquetipo del villano, ya que desarrollan sentimientos románticos (mutuamente correspondidos), lo que deriva en varios chistes y canciones. Finalmente, Madalena traiciona a Gareth al aprender las Artes Oscuras Oscuras (*Dark Dark Evil Way*), de manos del siniestro Wormwood (quien además es *wedding planner*).

Por su parte, Isabella, que se configura inicialmente como una princesa decidida a liberar su reino (Valencia), se enamorará de Galavant y se convertirá en la dama en apuros, secuestrada por su primo. Hechizada luego por Wormwood, abraza con énfasis la idea de casarse, hasta que visita a la Princesa Jubilee para entregar la invitación a la boda real (Temporada 2, episodio 5). Este personaje secundario se presenta como “un tipo distinto de princesa”, una tomboy rodeada de un séquito punk, que alude al film de culto dirigido por Derek Jarman (*Jubilee*, 1978). En el frenesí del baile del número musical que interpreta esta anti-princesa, se romperá el hechizo de Isabella, que vuelve a tomar las armas. Las aparentes subversiones a los arquetipos son en realidad des-idealizaciones, que no terminan de romper con el canon, sino que lo

refuerzan. Como dice Linda Hutcheon, “la parodia está doblemente codificada en términos políticos: legítima y subvierte a la vez lo que ella parodia” (1993: 3). La parodia postmodernista es entonces una forma de desnaturalizar las representaciones, estableciendo una distancia entre la alusión irónica y lo parodiado.

Todas las parejas mencionadas son evidentemente heteronormativas y sin hijos, posible legado del universo simbólico de Disney. Quizás la relación amorosa más consistente es la que se construye entre el Chef Vincenzo y la criada Gwynne (personajes “*downstairs*”, de clase baja, excluidos de la historia principal), quienes a pesar de satirizar las penurias medievales, escapan en un momento de la trama para establecerse y convivir, aunque en el episodio final, su refugio se encontrará en el medio del campo de batalla. En cuanto a otros personajes secundarios, Sid es el escudero negro de Galavant, criado por una familia judía que cree que es caballero (Temporada 1, episodio 3). La inversión de roles entre Sid y Galavant cuando visitan a su familia permite “dar voz” a los escuderos, que critican las personalidades narcisistas de los caballeros. Roberta, el interés romántico de Richard en la segunda temporada, ante la decisión del Rey de ir a una batalla, y por tanto, a una muerte segura por su inexperiencia, decide exiliarse en la triste Isla de las Solteronas (Spinster Island), pero finalmente es “rescatada” por el Rey vencedor. Otros personajes son interpretados por invitados especiales, como el comediante Ricky Gervais, Weird Al Yankovic o Hugh Bonneville (*Downton Abbey*), que abren las posibilidades para alusiones intermediales.

4.2. Relaciones intermediales

“Monje: En la riqueza y en la pobreza,
 en la salud y en la enfermedad,
 ante vikingos violentos,
 y elfos caníbales.
 Ante hobbits y ciclistas,
 y delfines con láseres,
 y mutantes, y abogados,
 y...”

Sid: ¡Dios mío! ¡Besa a la novia!⁸
Season 2 Finale (Menken, Slater, 2016)⁹

Galavant se presenta en la publicidad promocional del canal ABC como una *comedy extravaganza*. Se denomina *extravaganza* a una pieza literaria o musical con estilo y estructura libre, con elementos del *burlesque* y la parodia. También se refiere a “elaboradas y espectaculares producciones teatrales”¹⁰. Esta autodefinición de la serie televisiva demuestra la voluntad explícita de vincularse simbólicamente con otros medios escénicos y audiovisuales.

Las alusiones que explota *Galavant* no se agotan en la tradición épica ni en el mundo de Disney. A partir del análisis de las estrategias humorísticas, se puede percibir como antecedentes cómicos de esta serie televisiva las producciones de los Monty Python, por un lado, y de Mel Brooks, por el otro. Con respecto a la primera referencia, es explicitada por su creador, quien afirma que la serie es una combinación entre Monty Python y “La princesa prometida” (R. Reiner, 1988)¹¹. Considerando el entorno medieval de la historia, resulta evidente la alusión a “*Monty Python and the Holy Grail*” (T. Gillian y T. Jones, 1975). Al analizar el film y las técnicas humorísticas aplicadas por el grupo inglés, David D. Day propone que la más consistente es la yuxtaposición de disímiles (*juxtaposition of unlikes*) (2002:127). Podemos encontrar otras referencias al humor absurdo de los Monty Python, como por ejemplo en el episodio 3 de la 2ª temporada, donde un pueblo entero canta “*A new tomorrow today*”, celebrando la posibilidad de votar para decidir, en lugar de responder a un rey. Esta parodia de la democracia contra el feudalismo puede trazar sus raíces en la escena donde el campesino marxista discute con el rey Arturo en el film de los Monty Python. Por su parte, la alusión a la obra de Mel Brooks puede percibirse tanto en relación a “*Robin Hood: Men in tights*” (1993), como al guión mismo de la serie que remite a sus comedias ligeras y paródicas (de géneros, de films), repletas de pequeños chistes y números musicales, pero sin la “vulgaridad moderna” (Jenkins, 2012) que detentan las obras de Brooks. Por citar solo un ejemplo, en la primera temporada, en la canción “*Hero’s journey*”¹², interpretada por Galavant, Sid e Isabella, la princesa menciona entre dientes que está trabajando para el Rey Richard, a lo que Galavant

responde "Wait, what was that?" ("Espera, ¿qué fue eso?"). La pregunta "wait, what?" ("Espera, ¿qué?") en todas las películas de Brooks luego de un personaje explica un plan a desarrollar.

En base a lo analizado, consideramos innegable la relación entre *Galavant* y el humor de los Monty Python, a partir del absurdo y la yuxtaposición de disímiles. Esta estrategia cómica puede ejemplificarse con el uso sistemático de anacronismos durante la serie (mecanismo también utilizado por Mel Brooks). El anacronismo como tal se presenta como signos que no coinciden con la temporalidad representada diegéticamente. En esta serie, al igual que en el mencionado film de los Monty Python, estos elementos "fuera de lugar" se construyen semióticamente como bases para la comicidad, que funciona en tanto y en cuanto la audiencia reconozca el anacronismo. Por esta cuestión, la estrategia se repite en diversos contextos comunicativos dentro de la narración. Por ejemplo, cuando *Galavant* le pregunta a Richard por qué no forzó a Madalena a tener relaciones, el Rey responde estar a favor de los derechos de las mujeres, siendo "un hombre moderno del siglo XIII" (Temporada 1, Episodio 8). Este chiste se repite con variación en la segunda temporada, en voz del Chef, al consolar a la princesa aprisionada por su primo. Tomando de referencia la tipología propuesta por Greene (en Gorfinkiel, 2005), entendemos que el anacronismo en *Galavant* es abusivo, en tanto rechaza comprometerse con la historia fáctica; y "creativo", en tanto se presenta trasgresor con objetivos culturales o políticos, en parte leal históricamente¹³. El uso cómico del anacronismo se justifica también dentro del mundo diegético. Por ejemplo, cuando *Galavant* intenta comunicarse con Isabella a través de una bola de cristal, la comunicación se ve perjudicada por la mala señal.

De la tipología de relaciones transtextuales propuestas por Gerard Genette (1989), nos interesa considerar en este trabajo particularmente la intertextualidad (copresencia entre dos o más textos) y la metatextualidad (comentario y autoreferencia) manifestadas en *Galavant*. Entendiendo que las expresiones de

esta dimensión textual se dan en el marco de una amplia red de significaciones intermediales, podemos identificar relaciones entre esta serie y diversos universos simbólicos mencionados tales como las narrativas medievales, Disney, Broadway, el universo diegético de J. R. R. Tolkien (como prototípico de la fantasía épica medieval) o los Monty Python, a través de menciones y representaciones, tanto verbales, visuales como musicales. Para considerar las alusiones a Broadway, podemos mencionar como ejemplo la canción "Today we rise", donde Sid el escudero arenga al pueblo de campesinos a alzarse contra Madalena, la Reina Malvada, con escasas posibilidades de éxito. Este segmento se construye como una clara parodia, tanto sonora como visual, de "Do you hear the people sing?", del musical Los Miserables. Otro caso ejemplar es el número musical "Happiest day of my life", en la cual Isabella, que niega a casarse, es hechizada por su *wedding planner*, modificando por completo su predisposición. La canción remite musicalmente a "Bajo del mar", del film *La sirenita* (1989), compuesta por el mismo Alan Merkel. Sin dudas, es un caso donde las relaciones intermediales y metatextuales se vuelven parte de un mismo flujo de sentido, a partir de ser reconocidas por la audiencia.

Como ya mencionamos, la subversión de tópicos y el desplazamiento de sentidos son estrategias cómicas de esta serie. Por ejemplo, la idea del Bosque Encantado al que Richard no debía acercarse de niño porque su tío se había perdido, se transforma en bar homosexual masculino con ese nombre ("*Enchanted Forest*") administrado por Kylie Minogue, la Reina de las Reinas, en el cual *Galavant* se "perderá" por un hechizo que lo obliga a atender la barra del lugar. La expresión musicalizada "off with his shirt"¹⁴ ("saquen su camisa") desplaza el grito de "off with his head" ("corten su cabeza") que otras reinas han vociferado. La espada en la piedra, un aparente dragón, el uso de magia, por nombrar algunos tópicos, también son reformulados paródicamente a lo largo del programa.

Pero también se establecen redes semióticas con otros programas televisivos, tales como *Juegos de Tronos* (G. R. R. Martin, 2011-) (Ilustración 2), o con el flujo televisivo mismo. Tomaremos como casos ejemplares las canciones de la serie que utilizan la instrumentación de la canción de apertura del show ("Galavant"), al tiempo que modifican la letra con fines narrativos¹⁵. Estas melodías presentan además la característica de ser cantadas por el personaje del Bufón, el cual funciona como narrador. Del mismo modo, incorporamos al análisis la canción de apertura de la segunda temporada ("A new season"), que se repite modificando su letra hacia el final de temporada ("A dark season"). Este corpus de canciones presenta alusiones tanto a otras producciones como a la misma serie, en tanto formato televisivo. La autoconciencia de la obra que se evidencia musicalmente es propia de las características de la metatelevisión analizadas por Olson (1987). Así, las tres canciones presentan aspectos recopilatorios de la historia narrada y se dirigen en forma directa a la audiencia ("Si te perdiste el capítulo de la semana pasada"). Podemos notar una progresión entre la canción de apertura, que pre-

sentaba únicamente aspectos narrativos (aunque conscientes del estereotipo), planteando la historia, y la recapitulación de la segunda temporada ("Galavant Recap"), que inicia su letra afirmando que se trata de una historia ("La trama está ganando fuerza"¹⁶) y finaliza reconociendo que se trata de una sitcom de media hora ("Tanto para volcar en su alfombra / en nuestra serie de media hora"¹⁷). Este número musical de recapitulación, además de articular una acelerada secuencia de montaje con fragmentos de capítulos anteriores, comienza y finaliza con el Bufón, quien interpreta la canción a modo de narrador, en el medio del campo de la batalla final (el episodio se titula "La batalla de los tres ejércitos") que unifica todas las líneas narrativas de la temporada. Luego de unos instantes de tenso silencio, donde se muestran los ejércitos de cada bando alineados, todos comienzan a aplaudir al intérprete, que agradece mientras sale de escena. Madalena, ya convertida en Reina Malvada, afirma "tengo que admitir, el chico sabe cantar", como cierre de un número plenamente consciente del artificio de la representación.

Figura 2: Referencia visual a la serie Juego de Tronos.



Lo mismo podemos decir del número musical titulado "A new season" (Una nueva temporada), en el capítulo titulado "A New Season aka Suck It Cancellation Bear", el cual desafía tanto a la audiencia como a los críticos que auguraban la cancelación del show. En un barco que los llevará al Reino de Richard, el Rey le pide a Galavant que le cante la canción. Al empezar a tararearla, el grupo de piratas lo interrumpe, expresando su cansancio ante la pegadiza melodía y reemplazando así la apertura musical. La letra comienza expresando que no ganaron el Emmy, abriendo los significados a la industria televisiva. La frase siguiente afirma que el invierno no solo está viniendo, sino que vino y se fue, remite a la serie *Juego de tronos*, la cual emitió su quinta temporada entre abril y junio del 2015 (entre la 1° y la 2° temporada de *Galavant*). En la canción, el programa se reconoce como "el gran evento menos esperado de este año", e insta a la audiencia:

Mujer: En las semanas que vienen ignora todos los concursos
 Gareth: Saltéate los partidos de fútbol americano...
 Jester: ... y los globos hechos de oro.
 Piratas: Descarta todos los aprendices...
 Mujer: ... y a cada soltera
 Grupo de valencianos: ¡Cede ante el milagro que nadie pensó que tendríamos!

Figura 3: *Galavant*.



En una sola estrofa, remiten a concursos de belleza, deportes, los premios Golden Globe y los *reality-shows* *The Celebrity Apprentice* (NBC) y *The Bachelorette* (ABC), productos televisivos que pueden competir en día y horario con el show. En una de las estrofas finales de esta canción, que da inicio a la segunda temporada, los personajes se presentan a sí mismos. La pantalla se muestra cuadrículada, enmarcando a todo el elenco principal. Esta cuadrícula presenta la misma forma que aquella del final de los créditos de apertura de la comedia familiar *The Brady Bunch* (1969-1974) de la propia ABC (Ilustraciones 3 y 4). Así las alusiones se dan no solo verbal y musicalmente, sino también visualmente.

Figura 4: *The Brady Bunch*.



4. Conclusión

A partir del análisis realizado, hemos podido identificar las características narrativas y estilísticas que nos permiten pensar a *Galavant* como un producto televisivo de la posmodernidad, que genera comicidad mediante la parodia de la historia de los medios audiovisuales, de la tradición escénica y cinematográfica del género, de diversos universos diegéticos y, finalmente, del propio medio televisivo norteamericano y de sí mismo. No podemos evitar mencionar que el código genérico de la comedia musical

contempla desde sus inicios los procedimientos reflexivos, la autoconciencia del espectáculo y una particular construcción diegética que permite la sucesión espontánea de números musicales. Lo que hace destacar esta serie son las constantes alusiones intermediales, que requieren el reconocimiento de quien las percibe. Esta combinación de alusionismo y conocimiento (*knownigness*) que diversos autores identifican en el audiovisual contemporáneo, cala hondo en nuestro capital cultural. Entender y estudiar estos asuntos permite conocer la dinámica cultural contemporánea, así como reflexionar sobre la construcción de sentidos diversos, en los productos culturales televisivos. En la actualidad, la circulación de los textos clásicos o canónicos, particularmente en las parodias, son modos de apropiación semiótica de esos textos audiovisuales que relajan su normatividad. Su evidencia no pretende ya imponer juicios de valor, sino reflexionar sobre su construcción. Al mismo tiempo, el reconocimiento por parte de la audiencia de estas alusiones, permite no solo repensarlas sino ampliar la posibilidad de disfrute de la obra.

Así, tal como expusimos en este trabajo, la serie televisiva *Galavant* debe considerarse como una obra postclásica, que fundamenta su humor en las relaciones intermediales. Con todo, el placer estético de la audiencia puede reconocer las alusiones, que se replican polifónicamente, integrando en un mismo programa diversos universos simbólicos.

Agradezco al Dr. Jorge Sala (Universidad de Buenos Aires) su lectura y comentarios sobre este trabajo.

Notas

1. "... by an oscillation between demystification and remythicization"
2. "The classical system is less like the Ten Commandments and more like a restaurant menu" (Bordwell, 2006: 14)
3. "the post-classical is also the excessively classical cinema, a sort of 'classical-plus' "

4. "Allusion, as I am using it, is an umbrella term covering a mixed lot of practices including quotations, the memorialization of past genres, the reworking of past genres, homages, and the recreation of 'classic' scenes, shots, plot motifs, lines of dialogue, themes, gestures, and so for the from film history" (Carroll, 1982: 52)

5. *Intermediality must be seen as a comprehensive phenomenon that includes all the relations, topics, and issues traditionally investigated by Interarts Studies. It concerns such transmedial phenomena as narrativity, parody, and the implied reader/ listener/viewer as well as the intermedial aspects of the intertextualities inherent in individual texts – and the inevitably intermedial character of each medium.* (Clüver, 2007: 32)

6. "[N]oclassical Hollywood films are often overwhelmed by their allegories"

7. "I'm off on a hero's journey / Out where adventure lies (...) / doing what all the heroes do". "Hero's journey" (Temporada 1, capítulo 2). Recuperado de <https://youtu.be/1xHsAMik9VM>

8. *Galavant Opening*. Recuperado de <https://youtu.be/QWnDwMORSX4>

9. "Monk: For richer, for poorer, / In sickness and health / Through rampaging Vikings / And cannibal elves, / Through hobbits, and bikers, / And dolphins with lasers, / And mutants, and lawyers, / And-.... / Sid: Oh my God! Just kiss the bride!"

10. *Galavant finale song*. Recuperado de <https://youtu.be/X73CbX0wE8w>

11. " "elaborate and spectacular theatrical production". "Extravaganza", en Encyclopedia Britannica. Recuperado de <https://www.britannica.com/art/extravaganza>

12. Ver Caffrey (2015)

13. Ver Nota al final 2.

14. Este aspecto es abordado por la pareja del Chef y Gwynne, que dan cuenta de los "horrores" de la Edad Media.

15. Canción con la que la Reina hechiza a Galavant,

que remite musicalmente a "It's raining men". Recuperado de <https://youtu.be/sB6Wu-dwENM>

16. Son las siguientes: "Previously On Galavant" (Temporada 1, Episodio 3), "Galavant Wrap Up" (T. 1, E. 8), y "Galavant Recap" (T. 2, E. 9).

17. "The plot is gaining steam"

18. "So much to dump upon your doormat / In our half-hour sitcom format")

19. Women: in the weeks to come ignore the pageants that they'll hold

Gareth: Skip the football matches...

Jester: ...and the globes made out of gold

Pirates: Screw all those apprentices...

Women: ...and every bachelorette

Valencian Group: Give into the miracle that no one thought we'd get!

Referencias Bibliográficas

Agirre, K. (2014) "El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo", en Palabra Clave 17 (3), 645-671. DOI: 10.5294/pacla.2014.17.3.4 [26 de mayo de 2018]

Berrio Meneses, C. M. (2016) "Particularidades del héroe mítico y el cinematográfico" *Revista Luciérnaga*. 8 (16) Facultad de Comunicación Audiovisual - Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid. Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de San Luis Potosí - Medellín, Colombia. Recuperado de <http://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/949> [26 de mayo de 2018]

Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press

Cano-Gómez, A. P. (2012). "El héroe de la ficción postclásica". *Palabra Clave*, 15 (3), 432-457. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64924872005> [20 de diciembre de 2017]

Carlón, M. (2010). "Entre el cine y la televisión. Interdiscursividad antes de la transmediatización en las series americanas de televisión", M. A. Pérez-Gomez (ed.). *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, en monográfico de la Revista de Cine Frame, de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla., 323-338. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/previouslyon.pdf> [7 de enero de 2018]

Carroll, N. (1982). The future of allusion: Hollywood in the seventies (and beyond), *October*, 20 (Primavera), 51-81. doi: 10.2307/778606. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/778606> [26 de octubre de 2016]

Casetti, F. & Di Chio, F (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Casetti, F. & Di Chio, F (1999). *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.

Clüver, C. (2007). "Intermediality and Interarts Studies", en Arvidson, J., Askander, M., Bruhn, J., & Führer, H. (Eds.) *Changing Borders : Contemporary Positions in Intermediality*. (Intermedia Studies Press; Vol. 1). Intermedia Studies Press. Recuperado de http://portal.research.lu.se/portal/files/7694317/changing_borders_e_bok_.pdf [3 de enero de 2018]

Connor, J. D.(2000). "The Projections": Allegories of Industrial Crisis in Neoclassical

- Hollywood. *Representations*, 71, 48-76. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2902925> [3 de enero de 2010] doi:10.2307/2902925.
- Day, D. D. (2002). "Monty Python and the Holy Grail: Madness with a definitive method", en Harty, Kevin J. (ed.) *Cinema Arthuriana* (pp. 127-135). North Carolina: McFarland.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. (2012). "Classical/post-classical narrative (Die Hard)", en *Studying contemporary American film* (pp. 28-79). Londres: Arnold.
- Feuer,, J. (1995). "The self-reflexive musical and the myth of entertainment", en Barry Keith Grant (ed), *Film genre reader II* (pp. 441-455) Austin: University of Texas Press.
- García-Martínez, A. N. (2014). "El fenómeno de la serialidad en la Tercera Edad de Oro de la Televisión", en Fuster, E. (ed.) *La figura del Padre nella serialità televisiva*. (pp. 19-42) Roma: EDUSC.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gorfinkel, E. (2005). "The future of anachronism: Todd Haynes and the Magnificent Andersons", en de Valck, Marijke; Hagener, Malte (ed.) *Cinephilia: Movies, love and memory* (pp. 153-167) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Guarinos, V. (2007). Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1 (5), 17-22. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11441/11753> [17 de noviembre de 2017]
- Hutcheon, L. (1993). "La política de la parodia postmoderna", en *Criterios*, La Habana, (Edición especial de homenaje a Bajtín), julio 1993, 187-203. Recuperado de http://www.mnba.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf [3 de enero de 2010]
- Jenkins, H. (2012). "Mel Brooks, vulgar modernism, and comic remediation", en Horton A. y Rapf, J. E. (eds.) *A Companion to Film Comedy* (pp. 151-171) S. l.: John Wiley & Sons.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- López Gutiérrez, M. de L.; Nicolás Gavilán, M. T. (2015) "El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario" *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6 (1), 22-39. Recuperado de <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/comhumanitas/article/view/2015%281%294> [27 de mayo de 2018]
- Olson, Scott R. (1987): "Metatelevision: Popular postmodernism", en *Critical Studies in Mass Communication*, 4:3, 284-300, Recuperado de <https://doi.org/10.1080/15295038709360136> [10 de noviembre de 2017]
- Rajewsky, I. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités*, 1 (6). Recuperado de http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf [15 de marzo de 2018]
- Sánchez Noriega, J. L. (2005). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Tous-Rovirosa, Anna (2009): "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses", en *Comunicar*, XVII, (33), pp. 175-183. Recuperado de <https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-009> [10 de noviembre de 2017]
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

Webgrafía

- Caffrey, Dan (2015): TV Review. Galavant: "Pilot"/"Joust Friends", en *The A. V. Club*. Recuperado de <https://tv.avclub.com/galavant-pilot-joust-friends-1798182313> [3 de enero de 2018]
- FANDOM (s.d.): *Galavant Wiki*. Recuperado de http://galavant.wikia.com/wiki/Galavant_Wiki [10 de enero de 2018]

Referencias audiovisuales / Filmografía

- Fogelman, D. (2015): *Galavant*. ABC Studios. EE. UU. 2015-2016
- Schwartz, S. (1969). *The Brady Bunch* (La tribu de los Brady). ABC Studios. EE. UU. 1969-1973.

Referencias musicales / Discografía

- Menken, A.; Howard A. (1989) "Under the sea", en *The Little Mermaid: An Original Walt Disney Records Soundtrack*. Walt Disney Pictures; Hollywood Records.
- Menken, A.; Slater, G. (2015) *Galavant (Original Soundtrack)*. ABC; Hollywood Records.
- Menken, A.; Slater, G. (2016) *Galavant: Season 2 (Original Soundtrack)*. ABC; Hollywood Records.
- Schönberg, C.-M.; Kretzmer, H. (1985) "Do you hear the people sing?", en *Les Misérables (Original 1985 London Cast Recording)*. First Night Records.
- Jabara, P.; Shaffer, P. (1982) "It's rining men", en *The Weather Girls. Success*. Columbia Records.

▾ Sobre la autora

Pamela Gionco es Licenciada y Profesora en Artes. Docente de la materia Introducción al Lenguaje de las Artes Combinadas, del Departamento de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Investigadora del CiyNE — Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine. Miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual y la Asociación Argentina de Humanidades Digitales.

▾ ¿Cómo citar?

Gionco, P. (2018). Post-clasicismo e intermedialidad en la serie televisiva Galavant (ABC, 2015-16). *Comunicación y Medios*, (38), 52-65.