

True Blood, el fin del vampiro como ser metafórico

Irene Raya Bravo

Tras siete temporadas *True Blood* (HBO: 2008-2014) concluye este verano habiendo sido uno de los grandes éxitos de audiencia para HBO y abonando el terreno para la producción fantástica serial en la era de la *Quality Television*. Durante años la ficción serial de contenido sobrenatural o “maravilloso” (Todorov, 2005: 24) ha sufrido un proceso de relegación sistemática por parte de la crítica, cuyo consumo se consideraba propio de una audiencia adolescente o inmadura, pero la apuesta de los canales de pago *premium* norteamericanos por este tipo de producciones en horario *prime time* ha supuesto la revalorización del género de lo fantástico. *True Blood* abrió un camino que *The Walking Dead* (AMC: 2010-) continuó y que se ha consolidado definitivamente con *Juego de Tronos* (HBO: 2011), convirtiéndose en la serie más vista de la televisión por cable robando el puesto a *Los Soprano* (*The Sopranos*, 1999-200). Numerosas producciones fantásticas intentan afianzar la imagen de marca de sus canales presentándose como sus “series estrella”, como es el caso de *American Horror Story* (FX: 2011-) o la recién estrenada *Penny Dreadful* (Showtime: 2014-); esto no sólo sucede porque los “mundos imaginados” son atractivos para el público por su capacidad evasiva, sino porque además son muy susceptibles a la hibridación de géneros y son vehículos textuales perfectos para la creación de metáforas. En este contexto de revalorización de las narrativas sobrenaturales debemos encuadrar *True Blood* para comprender la singular apuesta de HBO, que precisamente destacaba hasta ese momento por sus apuestas veraces, realistas, apegadas profundamente a la urbanidad y a la contemporaneidad como *Los Soprano* o *The Wire* (2002-2008). *True Blood* se basa, de forma bastante libre, en la saga de novelas de Charlaine Harris *Los misterios de los vampiros del sur*. Alan Ball, ganador del oscar al mejor guión por *American Beauty* (1999) y reconocido autor de la pequeña pantalla por la reconocida *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, HBO: 2001-2005) se enamoró de esta franquicia literaria en la sala de espera del dentista y decidió que se convertiría en su nuevo proyecto televisivo porque se sintió inmediatamente

atraído por su frescura y su potencial *genre mixing* (Mittel, 2004: 154) o mezcla genérica. No obstante, la elección es cuanto menos sorprendente porque *True Blood* supone una ruptura total con respecto a su anterior trabajo, iniciando en este punto una línea creativa que se toma a sí misma mucho menos en serio y que continuaría con la producción ejecutiva de *Banshee* (Cinemax: 2013-). No obstante y teniendo presentes las diferencias, muchas de las preocupaciones temáticas del autor siguen siendo las mismas, se trata el género que se trate y sin que realmente importe el nivel de verosimilitud de la historia. La presencia de la muerte atraviesa el argumento de argumento de todas sus obras, existiendo una especial división en *True Blood* de aquellas que representan una ausencia real que marca el arco evolutivo de los personajes (la abuela de Sookie, Godric, Terry Bellefleur) y aquellas circunstanciales protagonizadas por las desconocidas víctimas de los vampiros; esto nos deja claro desde el principio que en *True Blood* la moral no va a ser un valor defendido y que la supervivencia de los protagonistas frente a eventuales y secundarios es lo que va a importarle realmente al espectador. Otro preocupación presente de Ball es la hipocresía latente en la sociedad norteamericana especialmente explorada en *American Beauty* y *A dos metros bajo tierra*, pero también presente en *True Blood* y ejemplificada magistralmente en la “Iglesia del sol” y el matrimonio Newlin.

A nivel argumental lo cierto es que el punto de partida de la serie no es precisamente original, puesto que *True Blood* parte de un *topoi* común del cine *teen* norteamericano: chica guapa e inocente conoce a chico malo y misterioso que acaba complicándole la vida. Ampliando un poco la sinopsis podemos añadir que Sookie Stackhouse es una joven camarera con poderes telepáticos en un pequeño pueblo sureño de Louisiana llamado Bon Temps al que llega el vampiro Bill. No obstante, en la realidad coetánea que nos ofrece la serie, los vampiros son conocidos por la sociedad y se encuentran inmersos en la lucha por sus derechos civiles, para lo que han creado una sangre sintética -denominada True Blood- con la que pueden subsistir sin infringir daño a los humanos. A los vampiros se irán uniendo progresivamente en las distintas temporadas todo tipo de criaturas propias del imaginario tradicional de la fantasía tales como licántropos, cambiaformas, hadas, brujas e incluso formas híbridas, producto de la propia

evolución descontrolada de la trama en los últimos años, como son los vampirohadas¹.

Aún así, a pesar de todas las especies introducidas, *True Blood* es ante todo -y así se ha publicitado siempre- una historia de vampiros. Los relatos de estos atractivos no muertos siempre están de moda. Ya sea en las distintas adaptaciones clásicas de Drácula o en las reinterpretaciones modernas del monstruo victoriano, desde las producciones de la Hammer a la más vitoreada *Dracula* de Bram Stoker (Coppola, 1992), pasando por las franquicias cinematográficas adolescentes como la saga *Crepúsculo* o las aproximaciones más alternativas como la reciente *Sólo los amantes sobreviven* (Jarmusch, 2014), la figura del vampiro ejerce una profunda fascinación. Además de la gran pantalla, el medio televisivo también ha ofrecido numerosas series protagonizadas por estos seres, especialmente en los últimos años, y sobre todo focalizadas en entornos adolescentes: *Buffy*, *cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*, WB/UPN: 1997-2003) abrió la veda a finales de los 90 y posteriormente llegaron otras para cubrir el hueco de su ausencia como *Crónicas Vampíricas* (*The Vampire Diaries*, The CW: 2009-). La figura de Dracula se ha interpretado con frecuencia como una metáfora de la restrictiva sociedad victoriana y, más concretamente, de las rígidas conductas impuestas por la moral en materia sexual, especialmente aquellas relacionadas con la homosexualidad o con comportamientos que se consideraran fuera de la norma; esta metáfora sobre la sexualidad se ha extrapolado en la interpretación de otros relatos, y lo cierto es que en la mayoría de ellos sigue funcionando el vampiro como una figura sexualmente transgresora. En el *Dracula* de Bram Stoker el deseo extramatrimonial de Mina la conduce al mal; la pérdida de la virginidad de Buffy con el vampiro Angel hace que él se quede sin alma; y la propia escritora de la saga *Crepúsculo* Stephenie Meyer ha reconocido que su obra es un alegato a la castidad. *True Blood* es perfectamente consciente de esta tradición a la que pertenece y se rebela contra ello: se eliminan las metáforas y se explora la sexualidad, el morbo y la violencia que siempre se ha mostrado de forma velada o subliminal

¹ Alan Ball abandonó la producción ejecutiva de la serie al final de la quinta temporada, lo que también repercutió en el avance narrativo de la serie.

previamente. La obra supone “la salida del armario” de los vampiros y la confrontación auténtica con nuestra realidad histórica, una especie de proclamación de derechos que no teme herir la sensibilidad del espectador porque éste está ya insensibilizado. De hecho, no sólo se muestra lo oculto sino que se produce una “hipervisibilización” (Imbert, 2008: 145) grotesca de lo mostrado: los vampiros explotan y se convierten en una amalgama pegajosa de sangre y vísceras, las numerosas escenas de sexo suelen incluir sangre, el desmembramiento es una práctica habitual y la violencia es ejercida tanto por los “buenos” como por los “malos”. Con una estética cercana al *camp*, la violencia y el sexo se muestran de forma tan frecuente como grotesca, incluyendo incluso violaciones múltiples como la que sufre Jason Stackhouse por parte de un grupo de chicas cambiaformas. Las situaciones son tan aberrantes que se convierten en “parodias” en el sentido de que se produce una transformación semántica y lúdica de un texto o género original (Genette, 1989: 28) con el único fin de entretener al espectador, sin que exista una lectura moralista ni ningún tipo de adoctrinamiento. La serie está tan entregada a la audiencia que gran parte de su atractivo se basa en el *fan service*, puesto en práctica a través de protagonistas, masculinos y femeninos, extraordinariamente bellos -desnudos con frecuencia-, y a través de las diversas ensoñaciones que tienen los protagonistas con personas de su mismo sexo o del sexo opuesto.

Los vampiros han servido en *True Blood* para crear una apología del hedonismo que supone una defensa del derecho a la diversión. Los no muertos han dejado de ser representaciones metafóricas de sí mismos y se han convertido en seres reales y coloridos que no esconden su auténtica naturaleza del mismo modo que HBO no se avergüenza de tener una vertiente lúdica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDGERTON, Gary R. y JONES, Jeffrey P. (eds.) (2008): *The essential HBO Reader*, The University Press of Kentucky, Kentucky.

GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.

IMBERT, Gérard (2008): *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Cátedra, Madrid.

McCABE, Janet & AKASS, Kim (ed.) (2007): *Quality Television. Contemporary American Television and Beyond*. I. B. Tauris, London & New York,

MITTELL, Jason (2004a): *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge, New York.

TODOROV, Tzvetan (2005): *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Coyoacán, Mexico.