

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITÈCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

**“Narrativa innatural: comparación dentro de la
narrativa simple y la compleja”**

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

María García Serrano

Tutor/a:

Héctor Julio Pérez López

GANDIA, 2019

INDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	3
1.1	Resumen/Abstract.....	3
1.2	Objetivos.....	4
1.3	Metodología.....	4
1.4	Estructura y fuentes empleadas.....	5
2.	LA NARRATIVA INNATURAL.....	6
2.1	¿Qué es la narrativa innatural?.....	6
2.2	El termino: Innatural.....	11
2.3	Comienzo, evolución y actualidad de la narrativa innatural.....	12
3.	LA NARRATIVA SIMPLE Y LA NARRATIVA COMPLEJA.....	16
3.1	Explicación y diferencias.....	16
3.2	Estudio de los casos.....	22
3.2.1	Análisis <i>Dark</i>	22
3.2.2	Analisis <i>The Rain</i>	40
4.	COMPARACIÓN DEL USO DE LOS ELEMENTOS INNATURALES DENTRO DE LOS CASOS.....	48
5.	CONCLUSIÓN.....	50
6.	BIBLIOGRAFIA.....	51

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Resumen/Abstract

En el presente trabajo de fin de grado se pretende definir, entender y analizar la narrativa innatural, comparando sus elementos dentro tanto de la narrativa simple como de la narrativa compleja. Para ello en un primer lugar se hablará de la innaturalidad y posteriormente de los dos tipos de narrativa que se han comentado, contando sus características, así como sus principales diferencias.

Para poder entender todo aquello explicado en relación a la narrativa innatural, y las diferencias que encontramos de esta dentro de la narrativa simple y la narrativa compleja, se va a utilizar el estudio de dos casos concretos. Las series *Dark* y *The Rain* se consideran narrativas innaturales, la diferencia entre ellas es que una pertenece a las narrativas complejas y la otra a las simples, respectivamente. Tras realizar el mapa de tramas y el análisis de cada una de las series, seremos capaces de realizar una comparación entre los elementos innaturales en cada uno de los casos.

Palabras clave: Narrativa innatural, Narrativa simple, Narrativa compleja, *Dark*, *The Rain*.

In the present end-of-degree work, we aim to define, understand and analyze the unnatural narrative, comparing its elements within both the simple narrative and the complex narrative. For this, in the first place, we will talk about the unnaturality and then the two types of narrative that have been commented, counting their characteristics and their main differences.

In order to understand everything explained in relation to the unnatural narrative, and the differences that we find from this within the simple narrative and the complex narrative, the study of two specific cases will be used. The series *Dark* and *The Rain* are considered unnatural narratives, the difference between them is that one belongs to the complex narratives and the other to the simple ones, respectively. After making the map of plots and the analysis of each of the series, we will be able to make a comparison between the unnatural elements in each of the cases.

Keywords: Unnatural Narrative, Simple Narrative, Complex Narrative, *Dark*, *The Rain*.

1.2 Objetivos

Objetivo principal:

- Analizar y comparar los elementos innaturales dentro de la narrativa simple y de la compleja a partir del estudio de dos casos particulares.

Objetivos secundarios:

- Definir y entender el concepto de narrativa innatural.
- Diferenciar entre la narrativa simple y la narrativa compleja.
- Analizar los casos particulares de *Dark* y *The Rain*.

1.3 Metodología

Para llevar a cabo este trabajo de investigación el primer paso que se ha dado es realizar el mapa de tramas de las dos series que sirven como sujetos de estudio para el tema tratado. Uno de ellos, el de la serie *Dark*, se realizó a lo largo del primer cuatrimestre, como trabajo necesario de la asignatura Análisis de series de televisión, siguiendo la metodología expuesta y explicada en esta asignatura. Visto el resultado y ya conociendo el procedimiento se ha realizado el mapa de tramas de la segunda serie, *The Rain*. A continuación, se procede al análisis de las series utilizando como herramienta principal estos mapas de tramas realizados.

En segundo lugar, se ha procedido a realizar la investigación necesaria para tratar los temas que nos conciernen. Primero se ha realizado la investigación de todo lo relacionado con la narrativa innatural. Primero lecturas simples en las que se explica el concepto y más adelante lecturas complejas sobre puntos concretos, como por ejemplo el tratamiento del tiempo en la narrativa innatural. Así se ha conseguido ir construyendo una base sólida de conocimiento sobre la que se ha ascendido en complejidad y concreción. Más adelante y siendo consciente de que era necesario comparar la narrativa simple y la compuesta, se ha procedido

a la investigación de esos dos temas, para proceder a la comparación entre ellos y el tema de la narrativa innatural.

Con todos los datos ya recopilados y con los análisis terminados se ha procedido a realizar la comparación entre el uso de los elementos innaturales dentro de cada uno de los tipos de narrativas que se diferencian en los dos casos de estudio.

1.4 Estructura y fuentes empleadas

El trabajo sigue una estructura que podría considerarse lineal. Los temas se tratan en el orden de aparición en el título, ya que este sigue el orden de importancia para entender los conocimientos. Primero se trata el tema de la innaturalidad, a continuación, las diferentes narrativas, luego el análisis de los casos y por último la comparación. Es la forma más sencilla de presentar la información para que al final se pueda entender el resultado del análisis.

En cuanto a las fuentes de información utilizados destacan principalmente ensayos sobre el tema principal y todo lo que hay que exponer para entenderlo, aunque también páginas web especializadas en estos temas o en temas relacionados con las series concretas que se analizan. En algunos casos también se han utilizado entradas de blog o publicaciones en revistas, pero normalmente para información más general o para extractos concretos. Toda esta información se encuentra debidamente presentado en el apartado de bibliografía en la parte final del trabajo.

2. LA NARRATIVA INNATURAL

2.1 ¿Qué es la narrativa innatural?

Los seres humanos siempre se han dedicado a contar historias, da igual el momento o el formato. Para contar estas historias se solía tomar como base y referencia el mundo, lo que tenían alrededor. Esto es un concepto del que ya habla Platón y que se conoce como mimesis, que se basa principalmente en imitar o reproducir el mundo tal y como lo conocemos. Es verdad que partiendo desde este punto se han inventado grandes historias, que no necesariamente han ocurrido en realidad, pero que sí se desarrollan en un mundo que coincide con el mundo en el que vivimos. Siguiendo con la terminología empleada, estas historias que coinciden con el mundo real se conocen como narrativas miméticas. Asimismo, existen otro tipo de narrativas, que son las que nos conciernen para el desarrollo de este trabajo, que reciben el nombre de narrativas anti-miméticas. Según la definición y por el prefijo utilizado podemos descubrir que las narrativas anti-miméticas, al contrario que las miméticas, no imitan o reproducen el mundo tal y como lo conocemos. Esto no significa que se tenga que crear un mundo diferente desde cero, que también es posible, sino que se pueden crear historias en un mundo similar al nuestro pero que no se comporta igual a él en todos los sentidos.

Ahora, y tras esta breve introducción, conocemos uno de los términos más importantes para definir y entender lo que es la narrativa innatural ya que, por definición, la narrativa innatural es anti-mimética.

La principal característica de las narrativas innaturales es que violan las leyes de la física, limitaciones antropomórficas o los principios de la lógica. Esto puede darse tanto en escenarios narrativos, narradores, personajes, temporalidades o espacios. Es decir, en la narración antinatural podemos encontrar algo (narrador, espacio, tiempo, personajes...) que es física o lógicamente imposible.

Las imposibilidades de la historia pueden darse también a nivel del discurso narrativo, cuando por ejemplo el narrador en segunda persona se dirige directamente al personaje principal, que es él mismo, como si fuera otra persona. Estas marcas de innaturalidad son bastante comunes y mucho menos llamativas que las que se han comentado anteriormente.

Lo innatural se concibe frente a lo que cognitivamente consideramos natural, es decir, es un término que solo puede existir en comparación a otro. Normalmente suele estar relacionado con la existencia corporal humana, leyes naturales, principios lógicos o limitaciones humanas. Por esta comparación a lo que se considera natural hay fenómenos que podían considerarse innaturales en el pasado pero que al haberse conseguido en el mundo en algún momento ya no se pueden considerar innaturales. Un ejemplo muy claro de esto es la llegada del hombre a la luna. En el siglo XVI era imposible pensar que el hombre llegaría a la luna, por lo tanto, cualquier narración que tuviera ese argumento como base de su historia podría haberse considerado innatural. En la actualidad, como ese hecho, que antes era una limitación humana, se ha conseguido, las narraciones que lo contienen no se pueden considerar innaturales, ya que imitan al mundo real actual.

Llegados a este punto, no es difícil imaginar que hay elementos innaturales más fáciles de entender que otros. Los que encontramos en más narraciones y a los que solemos estar acostumbrados son los siguientes. En primer lugar, el narrador puede ser cualquiera, un árbol, un dios romano, un dinosaurio que vivió hace millones de años, un posible dios que narra desde antes de la creación del mundo... No hay imposibilidades relacionadas con quien nos cuenta la historia, pero tampoco nos resulta extraño en la actualidad que algo que no puede contar una historia la cuente. En segundo lugar, los personajes también pueden ser cualquier cosa, transformarse o existir en diferentes mundos o dimensiones. En tercer lugar, un recurso muy utilizado en la actualidad, encontramos las narrativas en las que el tiempo se comporta de una forma diferente a la que conocemos por el mundo real. Narrativas en las que el tiempo va hacia atrás, bucles temporales, la velocidad en la que transcurre esta modificada tanto para

ir más rápido como más lento... En cuarto lugar, espacios imposibles, no solo lugares que no existen o que no pueden existir en el mundo real, como una isla flotante, sino imposibilidades espaciales, lugares lejanos geográficamente que han sido unidos... Estos no son los únicos elementos innaturales que encontramos en las narraciones, solo son a los que estamos más acostumbrados como lectores/espectadores, por lo que, aun siendo elementos innaturales no requieren un esfuerzo cognitivo tan grande como otros a los que no estamos tan acostumbrados.

Como se acaba de comentar, el esfuerzo cognitivo que realiza el lector/espectador al enfrentarse a la comprensión de narrativas innaturales es mucho mayor que el que tiene que realizar cuando la narrativa a la que se enfrenta es mimética. La lógica en esta afirmación es clara. En el momento en que una historia copia al mundo en el que vive el lector/espectador, aunque la historia no sea real, el esfuerzo que este tiene que hacer para entender la información que se le está dando es mucho menor. En cambio, si se ha creado un mundo en el que un elemento, o muchos, no se comportan como lo hace en el mundo real, ese esfuerzo cognitivo que se tiene que realizar en todo momento para entender la información que se le está presentando es muchísimo mayor.

Igual que anteriormente hemos hablado de qué elementos innaturales eran más “fáciles” de entender (únicamente porque son a los que estamos acostumbrados, nuestra cultura nos permite que podamos entenderlos con más facilidad) dentro de los elementos que son más complejos también encontramos niveles de dificultad. Como se ha comentado en la definición de innatural, el termino denota elementos tanto lógicamente como físicamente imposibles, pero no se entienden de la misma forma unos que otros. Los elementos lógicamente imposibles son mucho más complejos de entender que los elementos físicamente imposibles, ya que el espectador debe involucrarse en un procesamiento cognitivo mucho más grande y profundo para darles sentido. Es decir, para el lector/espectador es más fácil de entender que en el transcurso de la historia llueva de abajo hacia arriba que que el tiempo transcurra de atrás hacia delante, ya que el esfuerzo cognitivo que tiene que realizar para entender

el primer suceso es menor que el que tiene que realizar para entender el segundo.

En referencia a lo que estamos hablando de dificultades en la comprensión de según qué elementos innaturales, hay dos principios que es importante conocer. El primero de ellos, propuesto por Marie-Laure Ryan, se conoce como “Principio of minimal departure” (Principio de partida mínima) según el cual “Proyectamos en mundos [ficticios] todo lo que sabemos sobre la realidad, y [. . .] hacemos solo los ajustes dictados por el texto” (1991:51). Es decir, el lector/espectador tiene como base el mundo real y en él modifica los elementos que el texto dice que son diferentes en el mundo que se está creando. El segundo principio se conoce como “Principio of maximal departure” (Principio de máxima partida), propuesto por Thomas Pavel y según el cual cuando las rarezas de la narración son radicales olvidamos lo que conocemos sobre el mundo y nos dejamos guiar por lo que nos cuenta el texto en sí. En palabras del propio autor “Los principios miméticos se sustituyen con expectativas antimiméticas” (1986: 93). Es decir, el mundo de la narración es tan diferente del que el lector/espectador conoce que no toma este como base, si no que deja al texto guiarle en la creación del nuevo mundo. Aunque parezca extraño, para el lector/espectador es más fácil realizar el segundo proceso que el primero, ya que en este tiene que eliminar sus prejuicios en relación con lo que puede o no puede pasar en el mundo que conoce, mientras que en el otro imagina de cero un mundo diferente al que conoce según las directrices que le marca la narración.

Teniendo en cuenta todo esto, da igual lo extraña que sea la narración, o la estructura de la misma, ya que consideramos que sigue siendo parte de un acto comunicativo intencional. Es decir, quien haya creado la narración, por muy compleja o innatural que sea, tiene la intención de que el lector/espectador entienda lo que está queriendo contar. Aunque ya hemos comentado que hay elementos innaturales más complicados de entender que otros, también hay estrategias que los autores utilizan para naturalizar lo innatural, y así el lector/espectador pueda entenderlo por muy complicado que sea.

Hay principalmente cinco estrategias que los autores utilizan para naturalizar elementos innaturales y así conseguir que el lector/espectador entienda lo que la narración. Estas estrategias las explica Jan Alber en su ensayo “Impossible Storyworlds – And what to do with them”.

La primera estrategia consiste en explicar algunos elementos imposibles como sueños, fantasías o alucinaciones, es decir, que lo imposible de la historia se explica porque pertenece a la interioridad de la misma. La segunda coincide con elementos innaturales que se entienden gracias a nuestro conocimiento previo y si los analizamos desde un ángulo temático, es decir, los entendemos porque ya los conocemos previamente o porque leemos los elementos innaturales como ejemplos de temas específicos o una mezcla de ambas. La tercera estrategia, estrechamente relacionada con la anterior, es que el lector/espectador realiza una comprensión alegórica relacionada con el mundo en general en lugar de sobre elementos particulares. Es decir, elementos imposibles como parte de estructuras alegóricas. La cuarta estrategia es lo que se conoce como “Blending Scripts” y consiste en que los lectores/espectadores generan nuevos marcos combinando esquemas preexistentes que ya entienden. Es decir, la comprensión de los elementos innaturales se produce gracias a la mezcla de conocimientos previos de quien está intentando entender esos elementos. Se suele realizar fusionando dos o más marcas preexistentes que hagan que el espectador comprenda la innaturalidad inicial. La última estrategia se conoce como “Frame enrichment” y consiste en extender las marcas existentes más allá de las posibilidades del mundo real hasta que los parámetros incluyan los fenómenos innaturales. Es decir, estirar lo que el lector/espectador comprende para terminar dando sentido a lo imposible.

Por último, y uno de los aspectos más importantes en relación a la narrativa innatural, es que no cualquier narrativa puede serlo. El término innatural se reserva a estrategias anti-miméticas innovadoras y a la que los lectores/espectadores no estén acostumbrados. Por ejemplo, que en una narrativa el protagonista sea un animal que habla debería considerarse innatural, ya que este hecho es algo lógicamente imposible, pero al estar el público tan

acostumbrado a que esto pase, como en las fábulas, no se puede considerar innatural. Es decir que la innaturalidad no solo se relaciona con lo que no es posible, si no que se relaciona con lo que no es posible y es complicado de entender, necesita un esfuerzo cognitivo mayor. Esto se conoce como convencionalización de lo innatural. En un principio podía considerarse innatural, pero ahora ya no es posible definirlo con ese término. Al igual que el caso que se ha comentado anteriormente del viaje a la luna, en el pasado podía considerarse innatural, pero en la actualidad no.

Además, es necesario que en una narración aparezcan más de un elemento innatural para que esta pueda considerarse innatural. No está definido el número de elementos que tienen que aparecer para que se considere una narración innatural, pero debe ser un número y de una complejidad elevada para que pueda definirse de esa forma.

2.2 El termino: Innatural

En primer lugar, se cree necesario aclarar que la gran mayoría de textos que tienen como tema central la narrativa innatural o la innaturalidad, en general, se pueden encontrar únicamente en inglés. No es de extrañar que los, relativamente pocos, autores que se han dedicado al estudio e investigación de esta narrativa, y todo lo que conlleva, hayan elegido este idioma para realizar sus libros y ensayos. Al fin y al cabo, es el idioma “universal” desde hace ya varios años, y con el que se puede compartir conocimiento sin barreras entre teóricos de diferentes partes del mundo. Este uso de un idioma común facilita las cosas a estos autores, pero nos propone a nosotros un problema.

El término que se ha utilizado, y se va a seguir utilizando, a lo largo del trabajo, es *innatural*, como traducción directa del término que utilizan los autores en inglés, *unnatural*. El problema que se ha encontrado al realizar la traducción es simple. El termino *unnatural* en castellano se traduce como antinatural, que se define como algo que es contrario a lo natural o a lo que se considera natural,

que verdaderamente es lo que el termino en ingles quiere indicar, el problema principal es que en castellano en termino antinatural está cargado de connotaciones negativas que no queremos que aparezcan en el trabajo, y que tampoco están relacionadas con el tema que se está tratando. Es por esto que el término que se ha utilizado y se va a continuar utilizando a lo largo del desarrollo de este trabajo no es antinatural si no innatural. Este término también existe en nuestro idioma y como definición tiene algo que no es natural, por lo que prácticamente significa lo mismo que el anterior, y puede sustituirlo sin ningún tipo de problema.

Cabe destacar que, dentro de los pocos textos y autores en castellano relacionados con este tema en concreto, no se ha consensuado el uso de un término o el otro, por lo tanto, en algunos textos encontramos uno de los términos y en otros el otro. Algunos autores consideran el término innatural como cacofónico, a la vez que niegan las connotaciones negativas del termino antinatural, y por eso creen que el termino correcto sería este último.

Se considera necesario que exista un consenso entre los autores en castellano para saber que termino seria el correcto y se homogeneizara la terminología en todos los textos que tratan el tema, pero como hasta el momento no se ha producido, y por las razones anteriormente expuestas, en este trabajo se va a utilizar el término innatural.

2.3 Comienzo, evolución y actualidad de la narrativa innatural

La narrativa innatural, no con ese nombre, pero si tal y como marca su definición, existe desde siempre. Muchas narrativas antiguas representan escenarios o eventos que son imposibles en el mundo real, y como ya sabemos esa es la característica principal de las narrativas innaturales. Por lo tanto, no hay un punto o un momento concreto en el cual lo innatural entra por primera vez en la historia de la literatura. Por ejemplo, el Antiguo Testamento o la Biblia en general, escrita entre el año 900 a.C. y el 100 d.C., podría considerarse una

narrativa innatural, al igual que muchas epopeyas. En estas historias aparecen elementos o escenarios innaturales, puede que no se puedan llegar a entender como anti-miméticos, pero por lo menos no reales. Es necesario tener en cuenta el contexto. En ese momento, aunque el término no existiera como tal, esos textos si se podían considerar innaturales, aunque igual en la actualidad no sería tan fácil calificarlos como tal.

Hablando de estos inicios tan tempranos también es importante remarcar que fue en ellos cuando se comenzó el proceso de convencionalización de muchos elementos innaturales que ahora no podemos calificar como tales. Es en estos inicios cuando aparecen los animales que hablan y son protagonistas de historias, en lo que conocemos como fábulas, o seres con capacidades sobrenaturales que corren aventuras por unos mundos que no tenemos claro si se corresponden con el nuestro. Es gracias a la repetición de estos esquemas que muchas imposibilidades se terminaron convirtiendo en marcas cognitivas que han durado hasta la actualidad. Es decir, cuando aparecieron las fábulas, la población no estaba acostumbrada a este tipo de narraciones con estos protagonistas tan peculiares y que, además, tenían rasgos propios únicamente de los humanos. Pero con el tiempo, la creación y la expansión de estas historias se crearon unas nuevas formas cognitivas que se introdujeron en el imaginario colectivo de todo el mundo, lo que consiguió que en la actualidad consideremos estas narraciones “normales” y por tanto no podamos calificarlas de innaturales.

Otro ejemplo que en su momento podría haberse englobado dentro de lo que ahora llamamos narraciones innaturales, y que puede que no lo parezca es el uso del narrador omnisciente de las novelas realistas. Si pensamos en las características principales de ese tipo de narrador, tiene una suerte de “telepatía” con los personajes y sabe todo lo que va a suceder en la historia, incluso antes de que suceda, nos damos cuenta de que, aunque ahora nos parezca un tipo de narrador de los más habitual, al comienzo de su uso podía llegar a considerarse innatural, ya que su conocimiento es prácticamente mágico.

Aunque estos ejemplos ya no se pueden considerar como ejemplos de narraciones innaturales reflejan muy bien lo que es el comienzo de estas, aunque

la evolución haya sido enorme hasta llegar a lo que aquí se está exponiendo como narrativa innatural.

Lo innatural, tal y como lo conocemos, nace con el postmodernismo. A partir del año 1945, en el periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, aparece un grupo de artistas que se aleja de la corriente modernista, la predominante en ese momento. En este momento, un grupo de críticos estadounidenses, creen necesario establecer las diferencias entre lo que se calificaba como modernista, la cultura “elevada”, y lo posmodernista, más reflexivo, minimalista y experimental.

Muchas de las características de la literatura postmodernista recuerdan a las características necesarias para que un texto se considere innatural. Los ejemplos más claros de esta afirmación son los siguientes: Reconfiguración y nuevo tratamiento del autor, el narrador, los personajes y el lector, referencia por espacios heterotópicos y confusión temporal y, por último, recurso, a nivel macroestructural, de la metaficción, la recursividad, el pastiche, la parodia y la apropiación. No cualquier texto con estas características podrá ser calificado como innatural, pero si es más fácil que en una corriente donde aparecen estas como alguna de las principales características, se creen más narrativas que coincidan con la definición de innatural.

En la época anterior a la que estamos tratando, es decir antes de 1945, las corrientes predominantes en la literatura eran el Realismo y el Modernismo. Las dos asumían que la experiencia humana podía ser plasmada mediante el lenguaje. En cambio, con el Postmodernismo no ocurre lo mismo, se resiste a todo intento de orden estético, prefiere usar estructuras fragmentadas, narrativa episódica y personajes circulares. Era una literatura que cultivaba, como dijo Barth “Una estética apocalíptica”. Esta estética apocalíptica vuelve a recordar a las narrativas innaturales.

Gracias a las características de esta corriente literaria se comienzan a crear, sabiéndolo o no, textos que se califican como innaturales. Es decir, con la

creación y proliferación del posmodernismo, centrado en la literatura, nace también, tal y como lo conocemos en la actualidad, la narrativa innatural.

La actualidad de la narrativa innatural pasa por la Ciencia Ficción. No es que la Ciencia Ficción, a partir de ahora CF, sea un invento actual, si no que a partir de la década de los 60 surge una nueva ola en la CF, en el ámbito anglosajón, que según McHale está caracterizada por “una acelerada apertura a los desarrollos de la escritura postmoderna [. . .] en otras palabras, una tendencia hacia la ‘postmodernización’ de la ciencia ficción”. Lo que quiere decir que la evolución natural de la innatural, fue pasar de la literatura Posmodernista a una CF que se estaba ‘posmodernizando’.

Uno de los términos que es necesario conocer para entender esta relación entre la CF y lo innatural es el de extrañamiento cognitivo (*Verfremdungseffekt*). Según Peregrina:

El primero de ambos, el extrañamiento, se refiere a que los mundos ficcionales que aparecen en las obras fictocientíficas no se corresponden con la realidad que nosotros conocemos, es decir, no reflejan nuestro mundo. Para conseguir este efecto, el escritor debe alejarse de la realidad empírica para crear un universo ficcional nuevo. No obstante, el segundo término, cognitivo, supone que ese ejercicio imaginativo queda constreñido a un inviolable cumplimiento de las leyes naturales que rigen nuestro universo.

Es decir, tanto en la CF como en la narrativa innatural encontramos mundos que no existen, personajes que por algún motivo desafían las leyes de nuestro mundo... pero siempre debe haber un trabajo cognitivo detrás para que el lector/espectador comprenda lo que se le está contando.

Hasta este momento se ha hablado tanto de las corrientes literarias como de la CF dentro de la literatura, pero a partir de los años ochenta, tanto la CF como la narrativa innatural que ahora encontramos dentro de ella, pasa a ser creada en otros formatos. Es en este punto cuando empieza a aparecer tanto series como películas que tratan estos temas. Es decir, la evolución de lo innatural no pasó solo de la Postmodernidad a la CF, en este momento Postmoderna, sino que saltó

de una plataforma a otra nueva. Desde este momento hasta nuestros días encontramos tanto películas como series de CF y dentro de ellas, temáticas innaturales.

Como ya hemos aclarado anteriormente con otros de los aspectos tratados, es importante expresar ahora que no por un texto, película o serie pertenecer al género de la CF tiene necesariamente que ser innatural. Muchas de las narrativas de la CF son demasiado simples para ser consideradas innaturales. Volvemos al tema ya tratado de que el número y complejidad de los elementos innaturales marca si la narración se puede calificar como tal. Según Alvarado-Vega “el texto de ciencia ficción debe ser verosímil, aunque lo relatado no sea posible”, lo que coincide con la definición de innaturalidad, pero también habla de “un mundo que no existe, pero [que] resulta probable y aceptable”. Por lo tanto, puede haber confusión ya que si es probable seguramente ya no se pueda considerar innatural. Concluyendo, no toda la CF es innaturalidad, pero si la gran mayoría de narrativas innaturales actuales pueden considerarse CF.

3. LA NARRATIVA SIMPLE Y LA NARRATIVA COMPLEJA

3.1 Explicación y diferencias

Antes de exponer que es una estructura narrativa es necesario conocer qué elementos son necesarios para crear una narración. Según José Ángel García Landa, el primer elemento imprescindible para la creación de una narración, sea del tipo que sea, es el argumento. Este es una breve descripción de sobre lo que trata la historia. A partir de esta base se comienzan a desarrollar, primero los puntos básicos de esta, y poco a poco lo más complejos. El segundo elemento necesario para una narración son los personajes. Son quienes protagonizan la historia, quienes impulsan el argumento (no necesariamente personas). Quiénes son y cómo son. El proceso de creación y diferenciación de personajes es un paso importantísimo en la creación de una narración. El siguiente elemento son las acciones, que hace cada personaje en cada momento, esto viene delimitado tanto por el argumento como por las tramas concretas de cada personaje, y

como estas se relacionan entre sí. A continuación, es necesario delimitar un espacio, real o ficticio, y un tiempo para la historia. No solo en qué lugar sino en cuanto tiempo ocurre nuestra narración (minutos, horas, días, años...). Además de esto el tiempo también puede marcar si nos encontramos ante una historia lineal o no lineal, como veremos más adelante. Y el último elemento necesario para una narración es un narrador, quién cuenta la historia. Existen diferentes tipos de narradores según quién cuenta la historia y cómo lo hace.

Ahora que conocemos, a grandes rasgos, que elementos son necesarios para la creación de una narración vamos a hablar de qué es una estructura narrativa.

La estructura narrativa es el orden en el que se presentan los sucesos y qué importancia tiene cada evento dentro de la narración. Está compuesta por el modo en que está contada la historia, el espacio y el tiempo en que ésta sucede. Es decir, es el orden espacio-temporal en el que se narran los sucesos que conforman la narración.

Cada autor elige la forma en la que cuenta su historia, es decir, elige qué estructura narrativa quiere utilizar o cuál se adapta mejor a lo que quiere contar y a como quiere contarla.

No es que solo existan dos tipos de narrativas, las simples y las compuestas, y que todas las historias se engloben necesariamente dentro de ellas, pero sí que es la clasificación que más nos interesa y en la que nos vamos a centrar a continuación.

La narrativa simple es una estructura narrativa con estructura lineal, es decir, los acontecimientos se narran en estricto orden cronológico. Dentro de este tipo de narrativas con estructura lineales, una cosa va llevando a la otra hasta el final por medio de la presentación de la ordenación cronológicamente temporal de los hechos. Esto quiere decir que un hecho (2) no puede producirse sin que antes se haya producido otro hecho (1). La historia se nos presenta ordenada en el tiempo desde el principio, pasando por todos los hechos y acciones necesarias, hasta el final.



Figura 1: Esquema de estructura narrativa simple

Como vemos en el esquema que representa una estructura simple lineal, el lector/espectador realiza un proceso ascendente que comienza cuando, al principio de la narración, se presenta el planteamiento. A continuación, se va desarrollando la narración hasta llegar a la situación límite, lo que nos lleva al clímax de la historia. A partir de este clímax, el proceso pasa de ser ascendente a descendente, y encontramos la resolución de los problemas y el desenlace final de la narración.

El esquema, aparte de explicarnos por qué fases pasa el lector/espectador, también muestra claramente que este realiza un viaje lineal, es decir, al principio de la narración se encuentra en planteamiento y, ordenadamente, va pasando por todas las fases hasta llegar al final que corresponde con el desenlace.

Al presentarse los hechos ordenados tal y como pasan en el tiempo, sin saltos temporales ni grandes peripecias en la narración, el esfuerzo cognitivo que tiene que realizar el lector/espectador para comprender las tramas de la narración es mucho menor que si la narración se nos presentara de una forma más compleja.

Es por esto que este tipo de narraciones reciben el nombre de narraciones simples, es decir, de narrativa simple.

En contraposición a la narrativa simple, encontramos la conocida como narrativa compleja. No solamente existe un tipo de lo que se conoce como narrativa compleja, esto se suele determinar por sus características y el esfuerzo cognitivo necesario para comprenderlas, pero si es bastante común que las narrativas complejas coincidan en que no presentan una estructura lineal. Normalmente este tipo de narrativas tiene lo que se conoce como “Temporalización anacrónica”, que es aquella por la que el orden del tiempo de la historia se altera en el tiempo del discurso. Anacrónicas son todas aquellas discordancias entre el orden natural, cronológico, de los acontecimientos que constituyen el tiempo de la historia, y el orden en que son contados en el tiempo del discurso.

En la narrativa compleja, siempre encontramos los elementos y los momentos fundamentales para que se considere narrativa, pero los encontramos en un orden que no es lógico. Es decir, el narrador de la historia puede empezar por contarnos el final de esta y de ahí retroceder hasta el principio, o puede presentar primero el clímax y luego narrar las partes en un orden concreto, pero no lineal.

Para que el lector/espectador sea capaz de entender la narración se suelen utilizar dos procedimientos que permiten al autor ir adelante y atrás en el tiempo en el que se encuentra. El primero de estos procedimientos recibe el nombre de analepsis o *flashback*, y es una anacronía consistente en un salto hacia el pasado en el tiempo de la historia. El segundo se conoce como prolepsis o *flashforward*, y es una anacronía consistente en un salto hacia el futuro en el tiempo de la historia. Mediante el uso de uno de estos dos procedimientos el autor puede trasladarse a cualquier punto de la narración desde cualquier punto de la misma. Es decir, no importa si la narración ha comenzado por el final que el autor va a ser capaz de contarla mediante el uso de estos procedimientos.

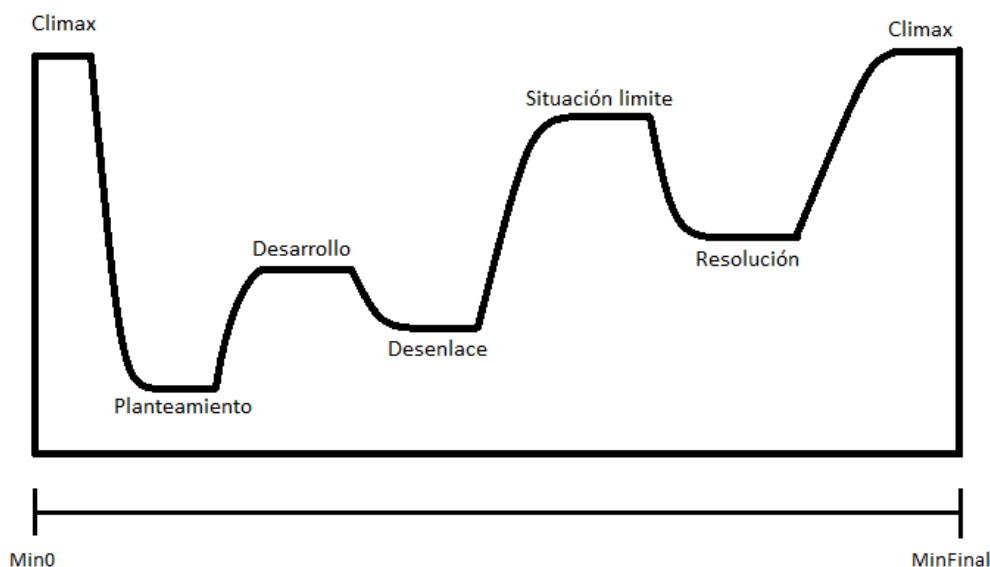


Figura 2: Esquema de temporalidad anacrónica

Como vemos en el esquema que representa una temporalidad anacrónica, y por tanto compleja, el transcurso de la narración no se produce de forma lineal. Está en concreto, ya que no es una estructura convencionalizada, solo una que representa un ejemplo de narrativa compleja, comienza por el clímax de la historia, y avanza yendo al pasado y al futuro, mediante los procedimientos que antes hemos comentado, para que al final el lector/espectador posea toda la información para entender la narración. Al final de la narración se tiene que realizar un proceso de “montaje” para ordenar las partes de la historia y que cobre sentido.

El esfuerzo cognitivo que tiene que realizar el lector/espectador cuando se enfrenta a este tipo de narrativas complejas es mucho mayor que el que tiene que realizar si la narrativa es simple, ya que, al presentarte los hechos de forma no ordenada, es decir no lógica, se debe realizar un esfuerzo de ordenación y comprensión. Además, es necesario recordar los elementos de cada parte de la narración cuando sea necesario para que al final, en conjunto, todo tenga sentido.

Como ya se ha comentado, la temporalidad anacrónica es la forma más común, no la única, de encontrar las narrativas complejas, pero para reconocer una narrativa compleja es necesario conocer las características que la diferencian de la simple.

Existen cuatro características principales, expuestas por Teresa Dey, que diferencian una narrativa compleja de una simple. La primera de ellas es que el entramado de la narrativa compuesta se encuentra hiperconectado, por lo que el esfuerzo cognitivo y de interpretación necesario para comprender una narrativa de este tipo es mucho mayor que el necesario para comprender una narrativa simple. Relacionada con esta primera característica encontramos la segunda, la demanda atencional requerida para la comprensión de una narrativa compuesta es mucho más elevada que la necesaria para la comprensión de una narrativa simple. Ya que el esfuerzo cognitivo y de interpretación es mayor se hace necesario que el lector/espectador este más concentrado en la narración, para así poder entenderla en su totalidad. La tercera característica la encontramos en el número y profundización en tramas, personajes y mundos. Es decir, en una narrativa compleja, los personajes, sus tramas, y el mundo o mundos donde se desarrolla la narración, son mucho más completos y complejos que en la narrativa simple. Y, por último, la cuarta característica que diferencia la narrativa compleja de la simple es que la primera requiere de un análisis minucioso para su comprensión total. Normalmente este análisis incluye la necesidad de relecturas o revisionados, comparaciones, congelaciones. Es decir, no es extraño que para que el lector/espectador comprenda en su totalidad la narración tenga que volver a ella de diferentes formas y analizarla de varias maneras.

En conclusión, existen grandes diferencias entre la narrativa simple y la narrativa compleja. Se podría decir que una narrativa simple la comprende todo el mundo, es asequible, en cambio, una narrativa compleja puede consumirla quien quiera, pero no cualquiera va a ser capaz de comprenderla tan fácilmente como una simple.

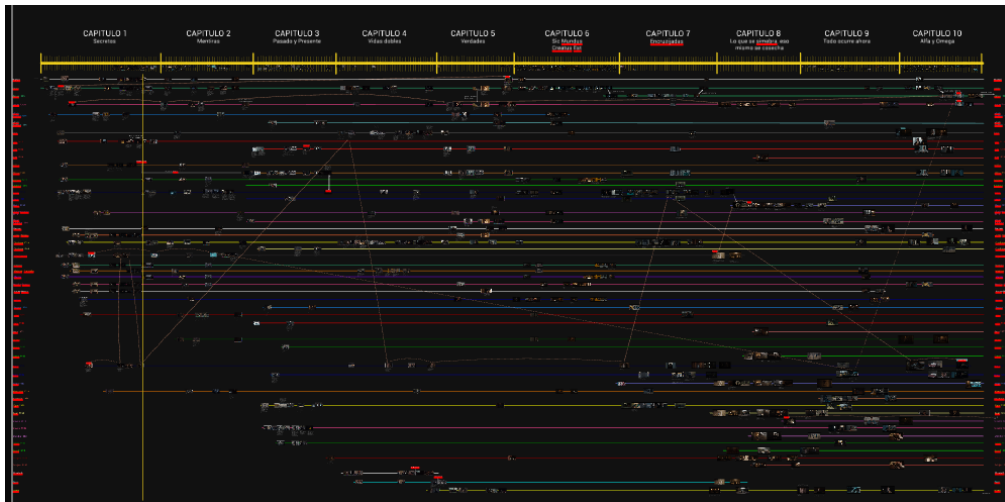


Figura 3: Vista general del mapa de tramas de *Dark* (narrativa compleja)

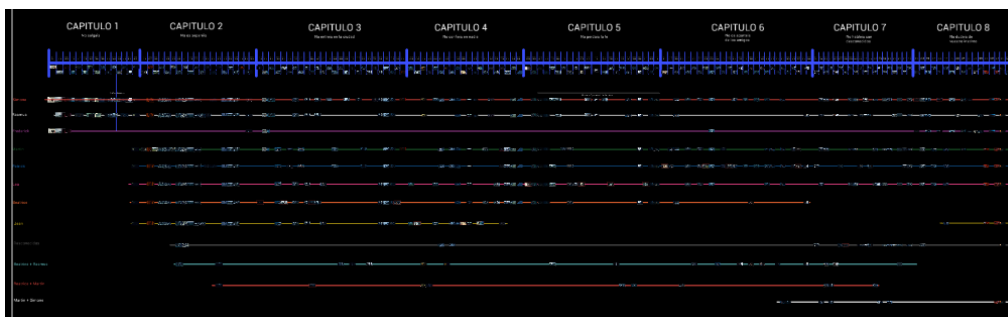


Figura 4: Vista general del mapa de tramas de *The Rain* (narrativa simple)

3.2 Estudio de los casos

3.2.1 Análisis *Dark*

El primer objeto de análisis de este trabajo de investigación es la primera temporada de la serie *Dark*, primera producción alemana de Netflix. El género en el que podríamos clasificar la serie es una amalgama entre dos géneros, sobrenatural y drama. El estreno de la primera temporada, cuyos creadores son Baran bo Odar y Jantje Friese, se produjo el 1 de diciembre de 2017 y cuenta con 10 episodios de entre 45 y 57 minutos.

Como se ha comentado esta serie es la primera de producción alemana de la plataforma de pago de Netflix. Aproximadamente en el año 2017 esta plataforma, que ya contaba con muchas producciones propias, comenzó a

apostar por las producciones europeas, llegando a las 220 en este año 2019. Es posible que Erik Barmack, vicepresidente de contenidos originales de la plataforma, sea un genio, pero es todavía más probable que en Netflix se dieran cuenta de que no se les iba a seguir permitiendo ganar dinero en lugares donde no invertían. El año pasado, la Unión Europea, hizo una revisión de la directiva europea de servicios de comunicación audiovisual, en la que incluyó puntos tan destacados como "la promoción de obras europeas en los catálogos a la carta". Esto quiere decir que plataforma de contenido audiovisual a la carta, como Netflix o HBO, debían producir en Europa, al menos, el 30% de sus producciones anuales.

Bien por iniciativa propia o bien por comenzar a producir dentro de Europa algunas de sus producciones originales, Netflix estreno en diciembre de 2017 la serie *Dark*, que es a día de hoy una de las más conocidas y seguidas de la plataforma.

Dark narra la inquietante historia de una pequeña ciudad alemana, Winden, en tres épocas diferentes. La desaparición de unos niños en la ciudad, saca a la luz las relaciones fracturadas, las vidas dobles y el pasado oscuro de cuatro familias que viven allí, revelando un misterio que abarca tres generaciones. Se hacen evidentes los lazos entre los niños desaparecidos y la historia de la ciudad y sus ciudadanos, los secretos de las familias Kahnwald, Nielsen, Doppler y Tiedemann comienzan a revelarse, y sus vidas comienzan a desmoronarse.

Antes de realizar el análisis como tal de los episodios que conforman la serie es importante recalcar dos de los rasgos diferenciales más importantes de la serie. Estos dos rasgos están estrechamente relacionados con el tema principal de este trabajo, la innaturalidad.

El primero de ellos es el tratamiento del tiempo en el transcurso de la historia. Aunque en los primeros episodios el espectador no es consciente de ello, la narración transcurre en tres años diferentes, 2019, 1986 y 1953, separados cada uno por 33 años. Estos años representan a cada una de las generaciones

de las cuatro familias protagonistas. Al centrarse la historia en únicamente estas cuatro familias, y al ver el hecho en tres años diferentes, el espectador encuentra los mismos personajes, pero con diferentes edades y en diferentes etapas de su vida. Se conocen a

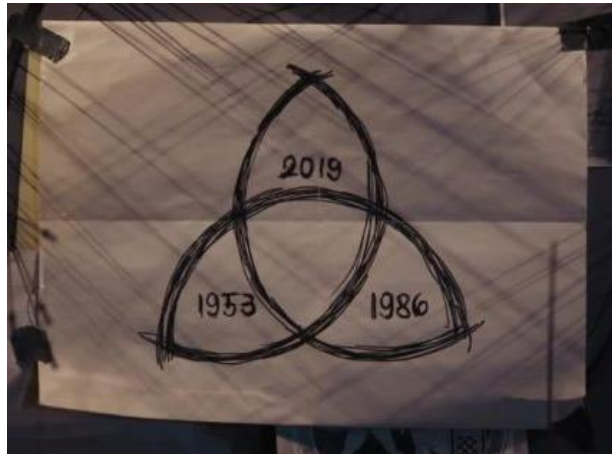


Figura 5: Símbolo que representa la conexión entre los años en *Dark*

personajes que aparecen en los tres años, otros en dos de ellos, ya sea 1953 y 1986 o 1986 y 2019, y otros que únicamente en uno de los años.

No solo estos años están conectados por los personajes y sus relaciones, sino que están conectados también porque es posible viajar en el tiempo entre ellos. En la serie existen dos formas de viajar en el tiempo entre estos años, una de ellas es una máquina del tiempo y otra unos pasadizos que encuentran los personajes en las cuevas del pueblo.

Como se ha comentado cada año es 33 más que el anterior, es decir, 33 años separan cada una de las épocas en las que se centra la historia. En la serie se habla de una teoría real denominada “el ciclo de los 33”, según se nos dice un uno de los episodios de *Dark*:

¿Has oído hablar del ciclo de 33 años? Nuestros calendarios están mal. Un año no tiene 365 días. Siempre estamos un poco desincronizados, por así decirlo. Pero cada 33 años, todo vuelve a ser como era. Las estrellas, los planetas y el universo entero vuelven a la misma posición.

Este ciclo también está basado en una idea que también aparece nombrada en la serie y que sirve de guía en ella, la idea del eterno retorno. Una idea sobre la que han hablado autores como Nietzsche o Schopenhauer. Hay dos formas diferentes de entender esta idea, y en la serie, por lo menos en la primera temporada, no se nos explica en cuál de estas dos formas de verlo se

basa. La primera de ellas es que el futuro es nuestro pasado y el pasado es nuestro futuro. El tiempo, que no transcurre de forma lineal, nos lleva al mismo punto en el que estábamos. La segunda, es que el universo, temporal y espacialmente, tiene un inicio y un fin, pero este fin es el inicio de un nuevo universo que, eventualmente, terminará siendo idéntico al anterior.

Esta idea del eterno retorno, y el hecho de que sea posible viajar en el tiempo, es uno de los principales elementos innaturales que hacen posible que la serie sea calificada como narrativa innatural.

Como consecuencia de estos viajes en el tiempo, encontramos el segundo rasgo diferencial de *Dark*, que es la relación entre los personajes. Debido a que muchos de los personajes realizan, queriéndolo o sin querer, estos viajes en el tiempo, se crean relaciones muy extrañas entre ellos. La más llamativa es la relación existente entre Marta, Jonas y Mikkel, que a la vez es hermano de ella y padre de él.

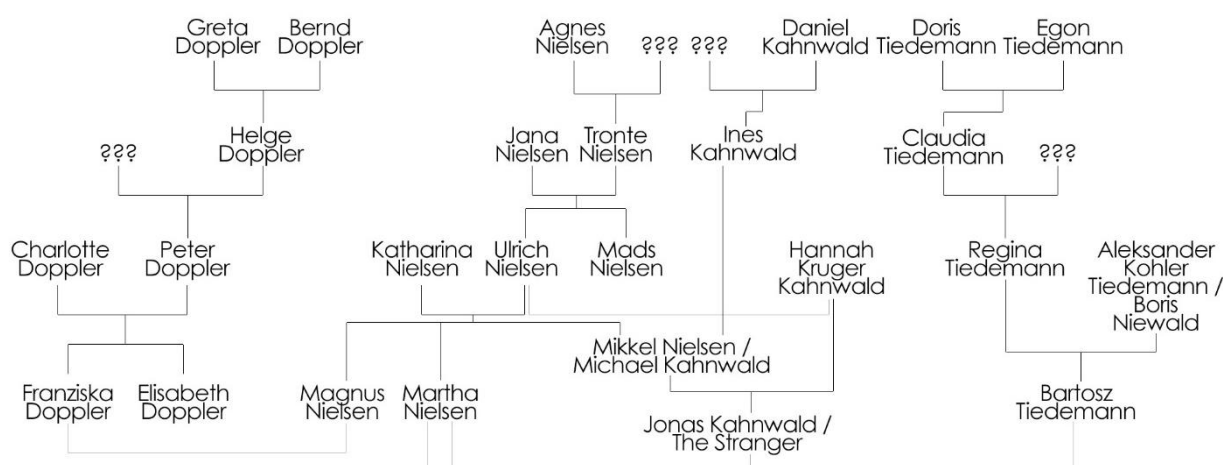


Figura 6: Esquema de las relaciones entre los personajes de *Dark*

Ahora que ya conocemos los rasgos diferenciales y característicos de la serie podemos pasar al análisis en profundidad de sus capítulos, utilizando como herramienta principal el mapa de tramas.

(Los elementos innaturales se señalarán el rojo)

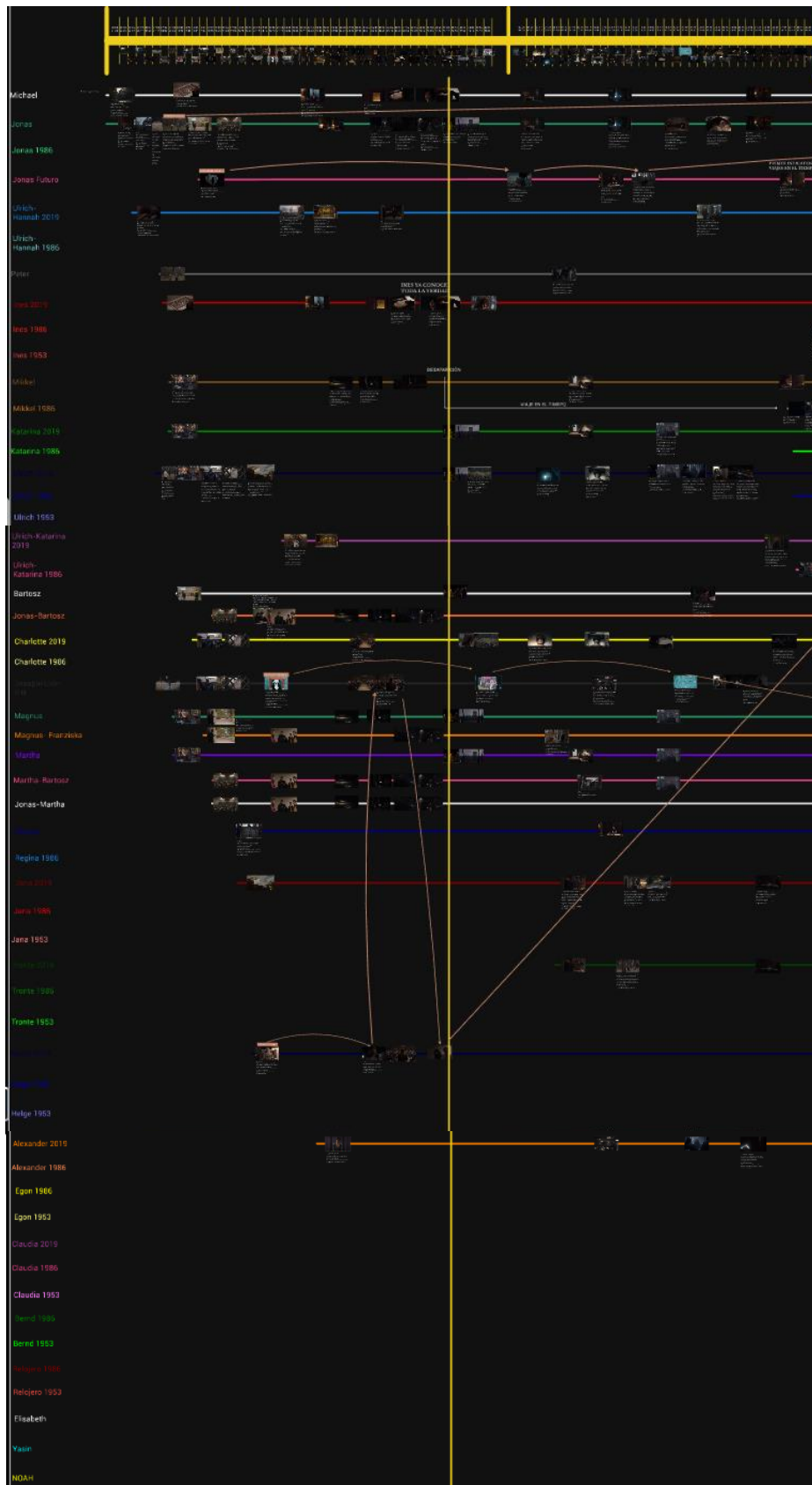


Figura 7: Mapa de tramas. Episodios 1 y 2. *Dark*



Figura 8: Mapa de tramas. Episodios 3,4 y 5. *Dark*



Figura 9: Mapa de tramas. Episodios 6,7 y 8. Dark

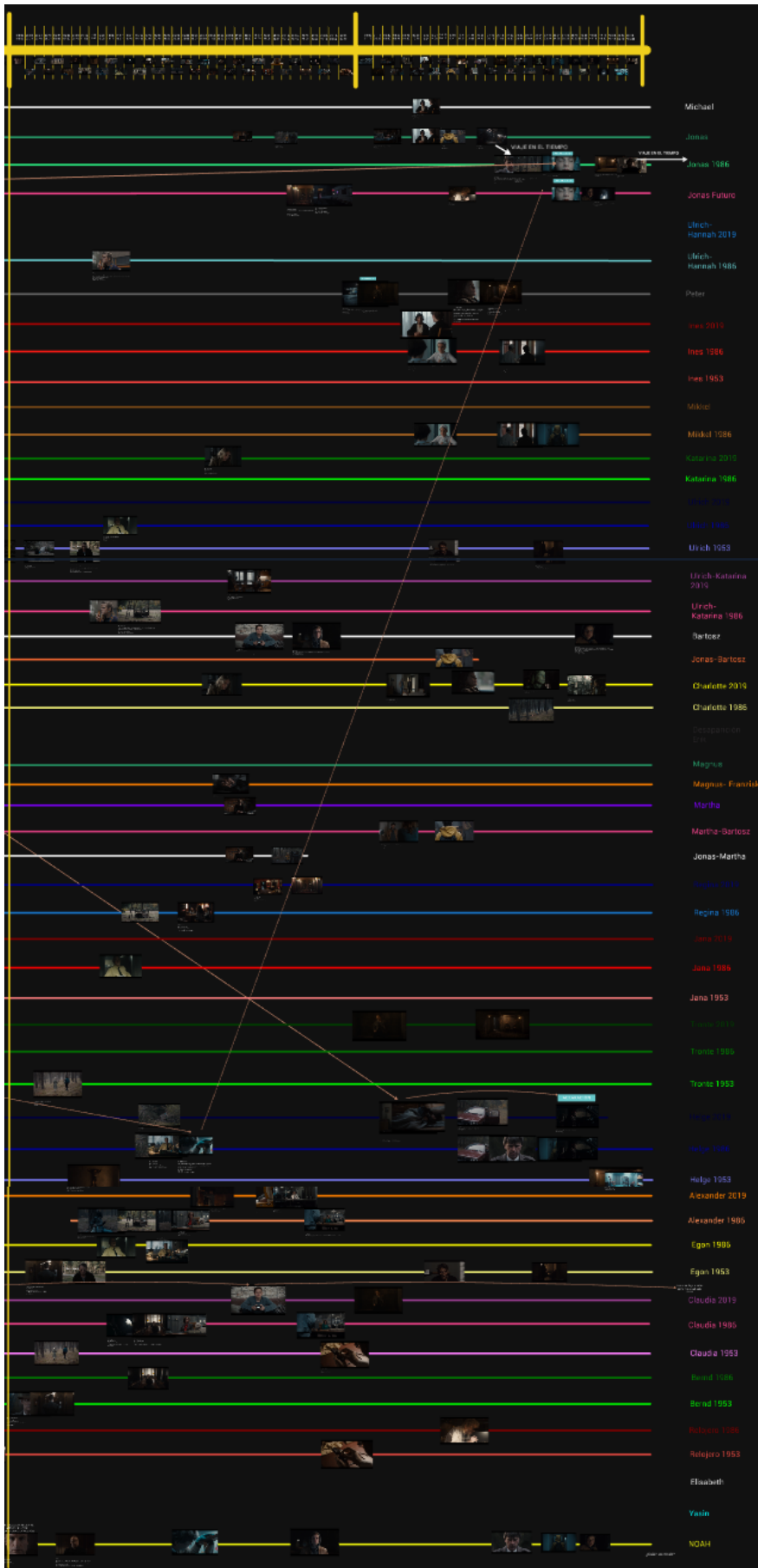


Figura 10: Mapa de tramas. Episodios 6, 7 y 8.
Dark

Episodio 1: "Secretos" es el nombre que recibe el primero de los episodios de la serie y comienza con una voz en off que dice:

Confiamos en que el tiempo sea lineal. En que avance de forma constante y uniforme. Hasta el infinito. Pero la diferencia entre el pasado, el presente y el futuro es solo una ilusión. El ayer, el hoy y el mañana no se suceden, sino que están conectados en un ciclo infinito. Todo está conectado.

Ya desde este momento, en apenas un minuto y medio, se nos introduce **la idea del eterno retorno**, que, como ya hemos comentado es una de las bases de la serie.

Inmediatamente posterior a estas palabras el espectador es testigo del suicidio de Michael, que deja una carta para que sea leída un día concreto del futuro, el 4 de noviembre de 2019.

A partir de este momento se nos presentan a los protagonistas de las cuatro familias alrededor de las cuales girara toda la serie. Es también aquí cuando aparece el personaje de Helge [PIC] (el espectador todavía no es consciente de su importancia en la historia) e inmediatamente después de su presentación se introduce la primera desaparición de un niño, Erik, al que poco después vemos en una misteriosa habitación con papel pintado azul.

Es 4 de noviembre, Jonas, Martha, Bartosz, Magnus y Mikkel van al bosque en el que se encuentran las cuevas y aquí se produce el detonante de toda la historia, la misteriosa **desaparición de Mikkel (primer viaje en el tiempo)** [D][PIC]. Simultáneamente Inés, la madre adoptiva de Michael abre la carta que dejó su hijo antes de suicidarse y **descubre toda la verdad (que Mikkel viajó en el tiempo hasta 1986 y que realmente es el niño desaparecido en 2019)**. [D] [PIC] [DC]

[DESORIENTACION]: [D]: El espectador no entiende lo que está pasando.

[DIFICULTADES COGNITIVAS]: [DC]: Aumento del esfuerzo cognitivo que debe realizar el espectador

[PROCESAMIENTO INFORMATIVO COMPLEJO]: [PIC]: El espectador debe retener la información porque va a ser necesaria para entender algo más adelante en la narración.

Comienza la incansable búsqueda de Mikkel. Mientras se está peinando una zona del bosque aparece **el cadáver de un niño con los ojos quemados y con elementos propios del pasado** (El espectador todavía no lo sabe, pero es Mads, el hermano de Ulrich, padre de Mikkel, que desapareció sin dejar rastro en 1986). **El cadáver aparece por otro viaje en el tiempo.** [D][DC]

Ya en el primer capítulo, el esfuerzo cognitivo que debe ir haciendo el espectador para intentar entender lo que está pasando es muy grande. Hay cuatro momentos principales de desorientación. El primero es el suicidio de Michael, el espectador sabe que es importante porque es lo primero que aparece en el capítulo, pero no sabe qué pasa ni por qué pasa. El segundo son las apariciones de Helge diciendo cosas que aparentemente no tienen sentido, pero que lo tendrán según avance la historia. El tercero es la aparición de la habitación azul, el espectador no sabe que es, donde (más adelante sabrá que la pregunta correcta es cuándo esta) está ni porque Erik, el niño desaparecido, está en ella. Y el cuarto es la misteriosa desaparición de Mikkel.

Episodio 2: Este segundo episodio se llama “Mentiras” y comienza con la aparición de un extraño hombre con un maletín [D] [PIC] (el espectador no sabe que **es el Jonas del futuro y ese maletín es una máquina del tiempo**), que mira desde la distancia las labores de búsqueda de Mikkel. También en estos primeros minutos se nos introduce **la problemática de los animales muertos.**

La forense que realiza la autopsia al cadáver del niño encontrado (Mads de 1986) y encuentra **anomalías en los oídos** (relacionado también con la muerte de los animales por la misma causa). [D][PIC]

Se nos muestra el dolor de la familia de Mikkel por su desaparición. Se nos presenta por primera vez el interior de las cuevas, que será clave para el desarrollo de la historia. Comienzan las sospechas de Jana, madre de Ulrich y abuela de Mikkel, de que la desaparición de éste y la de su hijo Mads en 1986 están relacionadas. [DC][PIC]

Comienza la investigación por descubrir quién es el cadáver encontrado en el bosque, y se da una pista al espectador no sólo con los elementos de los años 80 sino **con una moneda de 1986** colgada al cuello del cadáver.

El hombre misterioso (Jonas mayor) muestra por primera vez el interior del maletín, **la máquina del tiempo** (aunque el espectador todavía no lo sabe) y muestras en la pared de que algo raro está ocurriendo.

Jonas encuentra el mapa de las cuevas y se presenta por primera vez lo extraño de la central nuclear. Relacionado con la central aparece una silueta negra cargando con un cadáver, el de Erik. [D]

Charlotte comienza la **investigación de los animales muertos mientras** el dolor de la familia de Mikkel se intensifica. En este momento Jonas mayor nos presenta una de las claves de toda la serie, el **“cuándo esta Mikkel” en vez de “dónde esta Mikkel”** [DC] [PIC]

Al final del capítulo el espectador vuelve a ver a Mikkel, que no había parecido en pantalla desde el momento de su desaparición. Parece estar en el mismo bosque, **pero pronto se descubre que está en 1986 (primer viaje en el tiempo)**. [D][DC]

Según avanza la narrativa el esfuerzo cognitivo que debe hacer el espectador aumenta. Las desorientaciones de este episodio coinciden con el hombre misterioso y el maletín, que, aunque el espectador conoce el contenido no sabe que es una máquina del tiempo, con el cadáver y sus características y con la aparición de Mikkel en 1986, ya que el espectador no es capaz de entender como ha llegado hasta ahí.

Episodio 3: “Pasado y presente”. Es el primer capítulo en el que se presenta la historia de otra de las épocas de la serie, la de 1986. Al principio da la sensación de que es la misma historia en otro momento. Vemos a la madre de Mads destrozada por su desaparición, aparece la trama de los animales muertos con la Charlotte de 1986, la investigación por la desaparición... Se presentan a los mismos personajes que ya conocemos en 2019 pero 33 años más jóvenes.

Es en este momento cuando la enfermera Inés comienza su relación con Mikkel, al que posteriormente adoptara. También se nos vuelve a presentar lo extraño de la central nuclear, que **esconde un secreto que el espectador no conoce** (y no conocerá hasta la segunda temporada). [DC][PIC]

Los últimos minutos del capítulo entremezclan imágenes de Ulrich y Mikkel en las cuevas, uno en 2019 y otro en 1986, desesperados por encontrarse el uno al otro. [D]

El esfuerzo cognitivo que debe realizar el espectador en este capítulo es algo menor, se centra sobre todo en crear las relaciones entre los personajes del 2019 y los de 1986. Es el capítulo introductorio a la mezcla de hechos en diferentes épocas pero que están estrechamente relacionados.

Episodio 4: El nombre que recibe este episodio es “Vidas dobles” y se vuelve a desarrollar por completo en 2019.

En este episodio comienzan a evolucionar las relaciones personales entre los personajes. Los elementos más importantes es que Charlotte continua la investigación por la **desaparición de Mikkel** a la vez que investiga la trama de **los animales muertos**.

Jonas comienza a explorar las cuevas con ayuda del mapa que encuentra en el segundo episodio. El todavía no lo sabe (tampoco el espectador) no lo sabe, pero **ahí se encuentran los pasadizos que permiten viajar en el tiempo**. [PIC]

Charlotte encuentra el bunker en casa de Helge, que jugara un papel clave tanto en la primera temporada como en la segunda, **estrechamente relacionado con los viajes en el tiempo**. [D][PIC]

Elisabeth, hija pequeña de Charlotte desaparece, no de forma permanente como el resto de niños, y se encuentra con el misterioso personaje de Noah, que le da un reloj para su madre (**Noah es capaz de viajar por el tiempo, pero eso el espectador no lo sabe**) [D][PIC]

El mismo personaje, Noah, se lleva a Yasin, y con esto se produce la tercera desaparición de la serie.

Las desorientaciones van aumentando en cantidad y complejidad según va avanzando la historia, por eso el esfuerzo cognitivo que está realizando el espectador comienza a aumentar en este punto después del “descanso” del capítulo anterior. A partir de este momento, además de la complicación de la propia narración se va a unir el hecho de mezclar diferentes épocas en un mismo episodio, cosa que todavía no se ha dado. [D][DC][PIC]

Episodio 5: “Verdades”. El capítulo ya comienza contraponiendo imágenes de los mismos personajes en 2019 y en 1986.

Charlotte comienza a **investigar quién es Noah**, pero no es capaz de descubrir nada. Continúa el dolor de la familia de Mikkel mientras lo vemos a él en 1986 con Inés **intentando explicarle que viene del futuro (nadie le cree)**.

Jonas mayor le manda un paquete al Jonas de 2019, mientras volvemos a verle en la habitación con **la máquina del tiempo y la pared llena de pistas sobre lo que está sucediendo en el pueblo y en qué año está sucediendo**. [DC][PIC]

Jonas conoce a Jonas mayor, aunque él no sabe quién es[D]. Mientras en 1986 Hannah, la madre de Jonas, conoce a Mikkel, que se convertirá en su padre, aunque nadie lo sabe en este punto de la narración. [DC][PIC]

En 2019 siguen las investigaciones de todos los casos en los que está trabajando Charlotte relacionados con la historia, mientras se nos siguen presentando las relaciones entre los personajes de 1986.

Jonas recibe el paquete de Jonas mayor. En el encuentra la carta, la misma que ya leyó Inés en el primer capítulo (ahora los espectadores conocen su contenido), en la que **su padre le explica quién es y se nombra por primera vez para los personajes el viaje en el tiempo**.

Llegando a la mitad de la primera temporada las tramas ya están muy entrelazadas y ya tenemos a todos los personajes presentados y realizando acciones. A partir de este momento, en el que se comienzan a revelar cuestiones, el esfuerzo cognitivo del espectador aumenta ya que no solo

tiene que procesar la información para entenderla, sino que tiene que recordar todo lo que se le ha proporcionado en los capítulos anteriores. Si no se realizan estos dos procesos el espectador no es capaz de entender lo que está pasando.

Episodio 6: “Sic mundus creatus est” es el nombre de sexto capítulo. Este comienza con la preocupación por la aparición del joven muerto y los tres desaparecidos.

Jonas, que ahora ya conoce parte de la verdad de su padre, comienza a investigar por su cuenta, mientras la tensión aumenta en el resto de familias protagonistas (Katerina no atiende al resto de sus hijos, Regina recibe una carta del hospital...). Ulrich vuelve a no creer a su madre cuando relaciona las desapariciones de Mikkel en 2019 y Mads en 1986.

Jonas decide investigar el interior de las cuevas con ayuda del mapa de su padre. Las tramas del resto de los personajes de 2019 comienzan a complicarse por temas del pasado (Katerina descubre que Ulrich la engaña con Hannah, Regina recrimina a Ulrich su actitud cuando eran jóvenes, Bartosz y Martha discuten por Jonas...). En las cuevas Jonas realiza el descubrimiento más importante de la serie, **los pasadizos que permiten viajar en el tiempo, y se adentra en ellos apareciendo así en 1986, donde conoce a su madre.**

Ulrich relaciona los datos de la desaparición de su hermano Mads en 1986 y descubre que el cadáver del niño encontrado en el bosque es el.

El elemento más importante de este capítulo es el descubrimiento de los pasadizos de las cuevas. Ahora, por lo menos, uno de los personajes de 2019 es capaz de viajar en el tiempo.

Episodio 7: El capítulo “Encrucijadas” comienza con un niño que el espectador no reconoce (Helge de 1953) dentro de la habitación azul. [D][DC][PIC]

Este episodio se caracteriza por los saltos entre las dos épocas que se han tratado hasta el momento, 2019 y 1986. Jonas, que está en el pasado,

comienza a investigar y a relacionarse con los mismos personajes que conoce de mayores en 2019. Mientras, en 2019 Charlotte y Ulrich continúan sus investigaciones, cada uno por su lado y sin contarse los descubrimientos que realizan.

Aparece en 1986 un personaje clave, Egon, policía del momento y que está investigando la desaparición de Mads. Es el primero en relacionar a Helge con las desapariciones de los niños, pero no sabe cómo ni cómo demostrarlo. [DC][PIC]

Charlotte descubre que en 2019 está pasando algo extraño en la central, mientras Ulrich encuentra las notas de Egon de la desaparición de su hermano y descubre que Helge, en 2019 anciano e internado, era sospechoso, y le intenta interrogar. Helge, enfermo e incapaz de recordar, le dice: “puedo cambiar el pasado, y el futuro”. [D][DC][PIC]

Jonas descubre en 1986 a Mikkel y se da cuenta de que es su padre, en ese momento aparece el Jonas de futuro para decirle que, si intenta devolver a Mikkel al futuro, el no existirá.

En 2019, Jana le dice a Ulrich que tanto hace 33 como en la actualidad, ha visto al mismo cura (Noah) y al mismo hombre (Helge de 1986) discutir en la calle. [D][PIC]

Charlotte descubre en el bunker de Helge en 2019 un trozo del papel pintado de la pared azul. Jonas vuelve a 2019 con intención de no contar nada. Mientras Ulrich descubre que la pregunta no es dónde están los niños sino cuándo. [DC][PIC]

Noah está realizando pruebas, casualmente coinciden con la aparición de los cadáveres. [PIC]

El esfuerzo cognitivo que tiene que realizar el espectador llegados a este punto es máximo, y así se mantendrá hasta el final de la serie. Las tramas se alargan, complican y entrelazan en dos épocas diferentes, pero estrechamente relacionadas.

Episodio 8: “Lo que se siembra, eso mismo se cosecha”. Empieza el capítulo con el mismo niño que el anterior. Hemos cambiado de época a la última que faltaba por aparecer 1953. En el lugar donde se va a construir la central nuclear, aparecen dos cadáveres de niños (son Erik y Yasin, desaparecidos en 2019). [DC][PIC]

Se presenta a un nuevo personaje, el relojero en 1986[D][DC][PIC] (el espectador descubrirá que es el encargado de construir la máquina del tiempo), el cual recibe la visita del Jonas del futuro (visita que se alarga todo el capítulo)

Ulrich en las cuevas descubre los pasadizos y viaja al pasado, en este caso a 1953. En este mismo momento comienza la investigación sobre el caso de los cadáveres aparecidos.

El relojero le explica al Jonas del futuro, y de paso a los espectadores, como funciona un agujero espacio-temporal, mientras se presenta a los personajes de 1953. Ulrich encuentra al mismo relojero en 1953 y habla con él sobre el libro que escribirá en un futuro (que es la base sobre la que se construye la máquina del tiempo). [DC][PIC]

Ulrich va a la policía y por su actitud se convierte en el sospechoso principal en las muertes de los niños de 1953. Al salir de la comisaria encuentra a Helge de niño, descubre que es él, y piensa que si lo mata en el pasado no podrá hacer nada a los niños del futuro. Lo intenta y lo esconde en el bunker creyendo que está muerto.

En este momento el espectador todavía no entiende la totalidad de la historia, y además debe ser capaz de recordar muchos datos y realizar un esfuerzo en mantener la atención ya que en este capítulo ya se salta entre las tres épocas sin explicación.

Episodio 9: “Todo ocurre ahora” comienza con la superposición de las caras de todos los personajes en las tres épocas.

En este episodio para centrar al espectador tratan las épocas en orden y avisando del cambio mediante imágenes de la máquina del tiempo.

Se empieza en 1953, donde vemos a Noah actuando como cura. Continúa la sospecha de que Ulrich es el asesino de los niños y al final es detenido. Helge, que parecía muerto en el bunker, despierta. [D]

En 1986 Claudia comienza a descubrir cosas sobre la central, de la que ahora es directora. Mientras, Egon sigue investigando a Helge por su posible relación en el caso de la desaparición de Mads. [DC][PIC]

Se descubre que la habitación azul está en 1986. En ella están Noah y Helge (quienes pueden viajar a través de las tres épocas por medio de las cuevas) discutiendo porque Helge no quiere continuar con los experimentos para crear la máquina del tiempo, ya que están matando a los niños.

En 2019 continúan las tensiones entre las cuatro familias. Es en este momento en el que aparece Claudia mayor (Claudia de 1986 que, no se sabe muy bien como hasta la temporada 2, ha envejecido y es capaz de viajar en el tiempo) [DC][PIC]

Jonas y Martha se vuelven a besar, pero ahora Jonas sabe que su relación no puede ser posible ya que es su tía (por ser hermana de Mikkel, que es su padre).

Regina descubre en la habitación del Jonas mayor todas sus investigaciones sobre los viajes en el tiempo.

Al final del capítulo, el relojero (1953) recibe las instrucciones de Claudia (2019) de cómo construir la máquina del tiempo. [DC][PIC]

Llegados a este punto el espectador tiene muchas dudas y muy pocas explicaciones. El esfuerzo cognitivo que tiene que realizar en todo momento es muy elevado ya que además de las cuestiones que se plantea debe mantener el ritmo con el que se cambia de época y se relacionan las tramas de los personajes en cada una de ellas, y hasta entre ellas.

Episodio 10: El último capítulo de la serie recibe el nombre de “Alfa y Omega” (principio y final).

El episodio comienza el día de la desaparición de Mikkel, con Peter, marido de Charlotte, en el bunker de su padre. **Allí ve aparecer una grieta espacio-temporal de la que sale el cadáver de Mads.** Llama a Tronte, padre de Mads, y cuando están juntos aparece Claudia. Van a conocer la verdad. [D]DC][PIC]

El Helge de 2019 está en 1986. Mientras, Jonas va a visitar a Inés, su abuela, la cual le da la carta de Michael. **Los dos saben la verdad sobre Mikkel (que viaje en el tiempo es Michael).** [PIC]

En 1953, Ulrich está detenido y siendo interrogado, hasta que al final lo condenan por la muerte de los dos niños (que en verdad son los desaparecidos en 2019). [PIC]

En 1986 el Jonas del futuro le explica al relojero cómo funciona la máquina del tiempo, y la paradoja que se crea con su construcción. **Es en ese momento cuando el relojero entiende cómo funciona y lo explica al espectador.** [DC][PIC]

En 1986 el Helge de 2019 se encuentra con el Helge de ese momento. Le dice que tiene que parar y que Noah le está utilizando.

En 2019 **Peter y Tronte tiene el libro que les ha dado Claudia en el que están las predicciones y con el que pretenden cambiar el pasado y el futuro.** [DC][PIC]

En 1986 Noah comienza a contar lo que va a suceder en la siguiente temporada sin que el espectador sea consciente de ello, además de anunciar que la siguiente víctima va a ser Jonas. [PIC]

Charlotte descubre en un periódico de 1953 una foto de Ulrich, mientras Jonas, que está en 1986, es raptado y llevado a la habitación azul. Allí, descubre que el hombre misterioso con el que ha hablado en varias ocasiones es su yo del futuro. Este le deja en la habitación azul y se dirige a las cuevas con la máquina del tiempo con la intención de cerrar el bucle. Se crea una brecha espacio-temporal entre las tres épocas por la que acaban conectador Jonas, en la habitación azul en 1986, y Helge pequeño en el bunker de 1953. Helge y Jonas se tocan. El primero acaba en la habitación azul de 1986 y el segundo en el bunker, pero no en 1953 sino en 2052. [D][DC][PIC]

El final de la serie aclara algunas de las dudas que tiene el espectador, pero genera muchas más debido a ese final abierto, haciendo que el esfuerzo cognitivo dure hasta el último minuto de capítulo.

3.2.2. Analisis *The Rain*

El segundo objeto de análisis de este trabajo de investigación es la primera temporada de la serie *The Rain*, primera producción danesa de Netflix. EL género en el que podríamos clasificar la serie vuelve a ser una amalgama entre los géneros de sobrenatural y drama. El estreno de la primera temporada, cuyos creadores son Jannik Tai Mosholt, Esben Toft Jacobsen y Christian Potalivo, se produjo, dentro del mismo contexto que la anterior, el 4 de mayo de 2018 y cuenta con ocho episodios de entre 35 y 45 minutos.

The Rain narra la historia de dos hermanos, Rasmus y Simone, que, seis años después de que la lluvia propagara un virus por toda Escandinavia, salen del bunker donde les dejó su padre para ir en busca de él. Al salir descubren un mundo post-apocalíptico en el que tienen que sobrevivir. Comparten esta aventura con un grupo de otros cinco jóvenes que deciden ayudarles a cumplir su cometido.

Esta serie también tiene dos elementos característicos. El primero de ellos, el que representa la innaturalidad, es el virus que se encuentra en la lluvia.

Este virus, creado por el padre de los protagonistas para salvar al hijo pequeño, se propaga a través de la lluvia. En cuanto a cualquier persona le toca una gota de lluvia se contagia, empieza a vomitar y, si no es asesinada inmediatamente, se convierte en una especie de zombie que puede contagiar la enfermedad. La cura de esta enfermedad la tiene en su sangre Rasmus, ya que desarrolló anticuerpos cuando se utilizó para curar su enfermedad de niño.

El segundo elemento característico son los flashbacks. Cada uno de los capítulos se centra, aparte de en la historia, en los recuerdos de uno de los protagonistas de la misma. Con este recurso se conocen a los protagonistas en la actualidad y cómo han llegado a convertirse en lo que son.

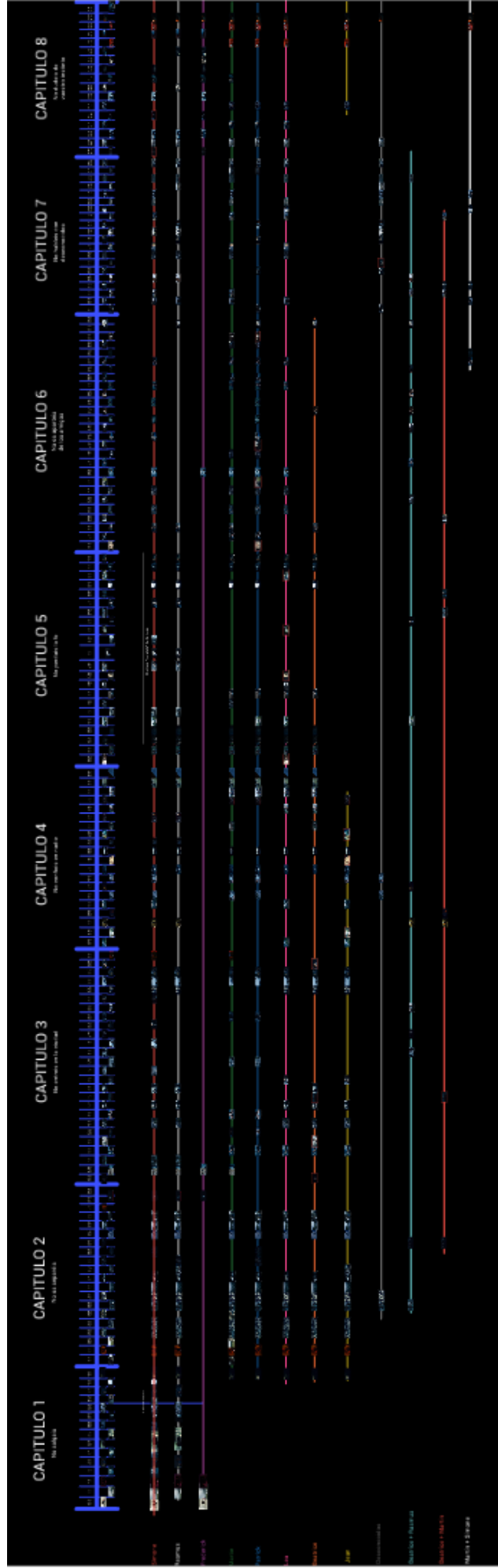


Figura 11: Mapa de tramas. *The Rain*

Episodio 1: El primer capítulo “No salgáis nunca” es una especie de presentación de los personajes y la situación en la que se encuentran debido a la lluvia.

Se ve como es la vida normal de Simone, la hermana mayor, y como es interrumpida por su padre, que intenta trasladar al bunker a toda la familia antes de que comience a llover.

Los niños no entienden nada y el padre se va, ya que trabaja en la empresa que ha creado el virus de la lluvia (Apollon) y ha participado en su creación, a intentar solucionar el problema. Los niños se quedan **con la madre, que muere a los pocos minutos por tocar la lluvia.**

Simone y Rasmus, ya solos en el bunker comienzan a hacer su vida allí. Se empiezan a ver los primeros flashbacks donde se explica que el niño estaba enfermo de pequeño.

Han pasado seis años y están desesperados y sin prácticamente comida. Ante esta situación deciden salir, primero Simone investiga (**se encuentra un mundo post-apocalíptico**), y a los pocos días pretenden salir, pero un grupo de jóvenes han visto a Simone por ahí y van a por ellos y los sacan del bunker quitándoles el oxígeno.

Episodio 2: “No os separéis” comienza con un flasback de uno de los personajes que han atacado a Rasmus y Simone, Martin, militar en el momento que comenzó la lluvia.

Aparecen el resto de los protagonistas, Martin, Beatrice, Patrick, Jean y Lea. Han encerrado a Rasmus y Simone para robarles la poca comida que les queda y dejarles morir. Simone se intenta comunicar con ellos y les dice que sabe dónde conseguir más comida. Al final los liberan para que vayan con ellos a otros bunkers y poder sobrevivir.

Volvemos al pasado, **donde Martin no mata a una mujer infectada, que termina contagiando y matando a todos sus compañeros.**

Comienza el viaje de los siete para conseguir comida. La relación entre los personajes es tensa. Aparecen los Desconocidos, personajes que van buscando gente viva, consiguen escapar de ellos y se refugian porque va a empezar a llover. Allí se descubre la relación de Beatrice y Martin.

A la mañana siguiente emprenden el camino al nuevo bunker. Andando, Rasmus pisa agua y Martin quiere matarlo, se descubre aquí que Simone daría la vida por su hermano. Consiguen llegar al bunker sanos y salvos.

Episodio 3: “No entréis en la ciudad” vuelve a comenzar con un flashback, esta vez de Beatrice, en el que se ve como conoce a Martin.

En el nuevo bunker Simone encuentra el móvil de su padre, con un mensaje de hace seis años y deciden ir a buscarle. Martin no quiere acompañarles así que Simone y Rasmus van solos en dirección a la ciudad.

Se vuelve a ver un flashback de Beatrice en el que ya están todos juntos, conociéndose.

Beatrice, Jean y Lea descubren que los hermanos se han ido y deciden ir a buscarlos. Martin y Patrick van poco después. En la ciudad se separan en grupos, Rasmus y Beatrice (que se empiezan a gustar), Lea y Jean y Simone. **Se pone a llover y se tienen que resguardar.**

Cuando se vuelven a juntar todos Rasmus y Simone son testigos de cómo está la gente viva que queda en el mundo, desesperada por algo de comer, tanto que apuñalan a Rasmus para conseguir su comida.

Se dirigen a otro bunker con Rasmus herido, esta vez esta saqueado, pero se quedan en él. Se ve el último flashback de Beatrice, en el que se ha creado el grupo de Martin, Patrick, Lea, Jean y ella.

Episodio 4: En “No confiéis en nadie” es el turno de los flashbacks de Jean.

Rasmus está gravemente herido y Simone traza un plan para conseguir un vehículo y llevarlo a un médico que “conoce”. Su plan funciona y consiguen robarles un coche a un grupo de Desconocidos, a los que Simone no quiere

matar. Mientras Rasmus y Beatrice están en el bunker. Van a por ellos y emprenden camino al médico.

Encuentran al médico quien, no sin antes intentar matarles, les ayuda con las heridas de Rasmus. Mientras continúan los flasbacks de Jean, en el que se le ve con la familia que le acogió cuando empezó la lluvia.

El médico, al descubrir de quien son hijos Rasmus y Simone, les intenta matar. Mientras esto pasa aparecen los Desconocidos que no habían matado antes y terminan llevándose a Jean, quien vuelve a recordar a la familia y como mato a la hija sin pretenderlo mientras se escondían de los mismo Desconocidos. Martin salva a los hermanos de manos de la médica.

Emprenden camino, esta vez siendo uno menos en el grupo.

Episodios 5: “no perdáis la fe” vuelve a conocer con un flasback, esta vez de Lea, en el que se le ve en su vida antes de la lluvia, preparándose para ir a una fiesta, aunque su madre no quiere que vaya.

La situación entre los personajes es tensa, deben buscar otro bunker mientras lloran la pérdida de su amigo. Andando dirección al nuevo bunker encuentran una mansión a la que les invitan a pasar. Ellos no se fían, pero ante la inminente lluvia deben hacerlo.

Los protagonistas ven cómo viven allí, tienen comida de verdad, agua corriente, cultivan y viven en comunidad. Todos, menos Martin, se fían de ellos y quieren pasar más tiempo allí. Ayudan a Rasmus con su herida y Simone ve que tiene medicamentos de Apollon y comienza a sospechar.

Continúan los flasbacks de Lea en la fiesta, borracha y acostándose con chicos mientras la graban. Su madre no quiere saber nada de ella. **Lea ve morir por la lluvia a todos los que estaban en la fiesta, y oye morir a su madre por teléfono.**

En la mansión, mientras Martin sospecha e investiga y Simone busca información sobre Apollon, los demás están dispuestos a quedarse. Al final,

en la cena de bienvenida, descubren que en la mansión se comen a una persona elegida al mes, y deciden irse de allí sin pensarlo.

Episodio 6: “No os apartéis de los amigos” es el turno de comenzar con los recuerdos de Patrick. En ellos se ve que no era muy social y que se drogaba.

En el presente, los protagonistas vuelven a necesitar comida, pero Rasmus dice que por su herida no puede moverse (aunque es mentira). Se van todos al nuevo bunker menos él y Beatrice. Llegan a él y ven que este sí que ha estado habitado, y encuentran unos vídeos donde se ve al padre de Simone y Rasmus realizando experimentos con el virus en gente.

Patrick recuerda cómo su padre le echa de casa y cómo, al despertarse dentro del coche, todo el resto de gente ha muerto por la lluvia. Mientras, Beatrice y Rasmus están juntos, se gustan y al final se besan.

En el bunker aumenta la tensión y Patrick empuja a Simone a la lluvia. Lea sale con ella. Ninguna de las dos se contagia. En este momento descubren que la lluvia ya no es peligrosa. Después de esto, Martin echa a Patrick del grupo mientras él recuerda cómo se conocieron.

Rasmus y Beatrice se acuestan y ella a la mañana siguiente está muerta, contagiada por un perro (los animales transmiten la enfermedad, pero no la sufren).

Episodio 7: “No habléis con desconocidos” empieza con los Desconocidos raptando y torturando a Patrick para que les diga dónde están los demás.

Rasmus, con el cadáver de Beatrice en brazos, se dirige al bunker donde están los demás. Cuando llega rompe con los momentos de felicidad que se estaban viviendo en él. Martin encierra a Rasmus y al cadáver, y no es capaz de entender como el chico no se ha contagiado.

En este capítulo vemos os flasbacks de uno de los Desconocidos, en los que se muestra como son entrenados y manipulados (por parte de Apollon), para que hagan ese trabajo.

En el bunker entierran a Beatrice y trazan un plan para rescatar a Rasmus, que se ha entregado a los Desconocidos.

Consiguen liberarle, **pero los Desconocidos ya saben que es inmune**, asique su función es llevarlo a las instalaciones de Apollon. Rescatan también a Patrick y todo se dirigen a Apollon.

Episodio 8: “No dudes de vuestro instinto”. Todos los protagonistas llegan juntos a las instalaciones de Apollon, empresa para la que trabajaba el padre de Simone y Rasmus. Al llegar allí, Patrick, Martin y Lea son mandado a un bunker, en el que les dan comida y vitaminas (sabemos que no lo son, que son para mantenerles dentro de la zona de cuarentena). Mientras, Simone y Rasmus se reencuentran con su padre, el cual se lleva al chico a realizarle pruebas.

En el bunker aparece Jean, al cual trasladaron a las instalaciones los Desconocidos. Es en este momento cuando el padre de Simone le dice que no volvió a por ellos porque era peligroso y que **Rasmus tiene la cura en el organismo y van a hacer todo lo necesario para conseguirla.**

Comienza la aventura por escapar todos juntos de las instalaciones. Al final consiguen llegar al muro que separa la zona de cuarentena, pero excepto ellos dos, el resto ha tomado las “vitaminas” y si sale de ahí morirá. Deciden huir, pero quedarse en la zona de cuarentena.

Rasmus está infectado.

Enlace al mapa de tramas *Dark*: <https://prezi.com/p/ytwi0elmff-j/>

Enlace al mapa de trama *The Rain*: <https://prezi.com/p/5ji6blgmz2au/mapa-de-tramas-the-rain/>

4. COMPARACIÓN DEL USO DE LOS ELEMENTOS INNATURALES DENTRO DE LOS CASOS

Después de conocer qué es la innaturalidad y sus elementos, los diferentes tipos de narrativa tratadas y tras realizar el mapa de tramas y análisis de los dos casos concretos, estamos en posición de poder compararlo todo.

Los dos casos particulares (*Dark* y *The Rain*) son narrativas innaturales, aunque como ya se ha comentado anteriormente en el desarrollo de esta investigación, una tiene un tipo de narrativa simple (*The Rain*) y la otra compleja (*Dark*). Como ya sabemos por puntos anteriores de este trabajo la principal diferencia entre estos dos tipos de narrativa está relacionada con el esfuerzo cognitivo que debe realizar el espectador para comprender la historia, principalmente porque las tramas de la narrativa compleja son complicadas y estas hiperconectadas. Pues bien, además, la diferencia en el nivel de complejidad de la narrativa influye enormemente, en estos dos ejemplos, en la cantidad, complejidad y explicación de los elementos innaturales.

En el caso de *Dark*, aunque el elemento innatural principal son los viajes en el tiempo, existen diferentes elementos, y relaciones entre ellos, que se consideran innaturales. En conjunto es una narrativa ya de por sí complicada de entender, pero al añadirle los elementos innaturales alcanza otro nivel de complejidad. Debido a este nuevo nivel, el espectador no solo tiene que estar centrado en entender las tramas y sus relaciones (complejas de por sí), sino que tiene que realizar un gran esfuerzo en comprender, según los mecanismos que nos proporciona la misma historia, los elementos innaturales y cómo funcionan dentro de la ya complicada historia.

En el caso de *The rain*, el elemento innatural principal es la lluvia que porta el virus y que ha conseguido acabar con la mayoría de la vida, por lo menos en Escandinavia. En esta narración no se entremezclan otros elementos innaturales, solo variaciones del mismo. Esto unido a que las tramas no son excesivamente complejas y que al número de personajes es mucho menor (8 en comparación con los 54 de la anterior) y por lo tanto las tramas no pueden estar tan relacionadas, o las relaciones no

pueden ser tan complejas, hace que el esfuerzo que debe realizar el espectador para comprender la historia no sea muy grande.

Las dos series ocurren en un mundo que, en principio, representa al mundo real, pero en este aspecto también encontramos diferencias. En *Dark*, aunque el mundo parece el mundo real, los personajes son capaces de hacer algo lógico y físicamente imposible (viajar en el tiempo) y en la otra sucede algo que, si bien es posible, es tan poco probable, sobre todo las consecuencias, que no se considera que de verdad pueda pasar en el mundo real.

Por último, existe una característica que se puede considerar diferencia y similitud entre los dos casos. Las dos series representan mundos distópicos post-apocalípticos. *The rain* desde el principio muestra un mundo destruido, despoblado, comido por la enfermedad de la lluvia. Los pocos supervivientes luchan con sus vidas por los últimos víveres. Toda la historia transcurre en este mundo, en un presente que podía ser la actualidad, aunque por el final sabemos que igual se consiguió controlar el virus y que el resto del mundo esté sano. En cambio, la historia de *Dark* transcurre en un mundo que podría ser el nuestro, sabemos que, en el año 2019, aunque en él se puedan hacer cosas imposibles. Pero al final de la primera temporada sí que encontramos que cuando Jonas viaja en el tiempo por última vez se encuentra un mundo post-apocalíptico (en el cual se desarrolla gran parte de la historia de la segunda temporada).

Los elementos innaturales, y la innaturalidad en general, son recursos muy utilizados cuando se pretenden representar mundos distópicos. La distopía designa un tipo de mundo imaginario, recreado en la literatura o el cine, que se considera indeseable. Por lo tanto, los elementos innaturales son uno de los principales recursos a los que recurren los autores cuando quieren crear mundos anti-miméticos no deseables.

5. CONCLUSIÓN

La innaturalidad, aunque igual no conocida por su término concreto, está presente en muchas de las narraciones que se consumen en el mundo actual. Libros, películas, series de televisión... se basan en esta idea para crear sus argumentos y, de alguna forma, atraer a quienes están dirigidas.

En este trabajo de investigación se ha dado una visión general de lo Innatural, donde, cuando, cómo y por qué lo encontramos en narraciones. Y además de esta visión general, se ha proporcionado una visión específica dentro de dos casos concretos.

No solo es importante retener la información de la parte en la que se trata la Innaturalidad, si no que para que este trabajo tenga sentido hay que comprender la diferencia entre los dos tipos de narrativas que se tratan, la simple y la compleja.

Habiendo llegado al final de la investigación, podemos sacar varias conclusiones. La primera de ellas es que, aun siendo lo innatural algo tan antiguo como las mismas narraciones, encontramos en la actualidad una especie de auge, gracias en parte por el uso de estos elementos dentro de lo que ahora conocemos como ciencia ficción. La segunda es que lo innatural y sus elementos varían mucho dentro de los diferentes tipos de narrativas, en este caso concreto dentro de la narrativa simple y la compleja. Hemos podido observar cómo y por qué la narrativa compleja recibe ese nombre, y la forma en la que se complementa con los elementos innaturales para llegar a unos niveles de complejidad tan elevados que no están hechos para cualquier espectador.

Algo innegable es que los elementos innaturales, como partes indispensables dentro de las tramas de las narraciones, han llegado al mundo audiovisual para quedarse. De igual forma que las narrativas, sobretodo en series, están virando más a un nivel de complejidad superior al que estamos acostumbrados, en parte porque cada vez los espectadores demandan series más completas y complejas.

6. BIBLIOGRAFIA

- **Aarus University.** (2017). *Unnatural Narratology*. Recuperado de: <http://projects.au.dk/en/narrativeresearchlab/unnaturalnarratology/>
- **Aarus University.** (2017). *Dictionary of Unnatural Narratology*. Recuperado de: <http://projects.au.dk/en/narrativeresearchlab/unnaturalnarratology/dictionaryofunnaturalnarratology/>
- **Alber, J.** (2013). A poetics of unnatural narrative. *The Ohio State University Press*. Recuperado 17 Julio 2019, de <https://muse.jhu.edu/book/27529>
- **Alber, J.** (2010). Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *The Ohio State University Press*. Recuperado 14 Julio 2019, de https://www.researchgate.net/publication/236794939_Unnatural_Narratives_Unnatural_Narratology_Beyond_Mimetic_Models
- **Alber, J.** (2009). Impossible Storyworlds—and What to Do with Them. *University of Nebraska Press*. Recuperado 9 Julio 2019, de https://www.researchgate.net/publication/236825420_Impossible_Storyworlds-and_What_to_Do_with_Them
- **Alber, J.** (2013, noviembre 16). Unnatural narrative. [Entrada blog].
- Recuperado de <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/104.html>
- **Alfaro, R.** (2016). Las narrativas innaturales: Unnatural Narratives. *LETRAS*, 60, 185-212. Recuperado de https://www.academia.edu/31569816/Las_narrativas_innaturales_1_Unnatural_Narratives
- **Alfaro, R.** (2018). Narrativas innaturales, ciencia ficción y neoliberalismo en Costa Rica: Unnatural Narratives, Science Fiction, and Neoliberalism in Costa Rica. *Telos*, 20. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/993/99357002007/html/index.html>
- **Bordwell, D.** (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós. Recuperado de https://www.academia.edu/3689566/BORDWELL_David_La_narraci%C3%B3n_en_el_cine_de_ficci%C3%B3n
- **Branigan, E.** (1992). *Narrative comprehension and film*. London: Routledge.
- **Buckland, W.** (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- **Buckland, W.** (2014). *Hollywood puzzle films*. New York: Routledge
- **Castro, CM.** (2017, diciembre 16). Dark (Serie de Netflix): Análisis y Explicación [Entrada blog]. Recuperado de <https://sabanerox.com/2017/12/16/dark-serie-de-netflix-analisis-y-explicacion/>
- **Crespo, V.** (2018). La distopía como tema emergente en la narrativa del siglo XXI: Estudio de caso: *El cuento de la criada*. *Revista Ibérica de Sistemas*

- y *Tecnologías de la Información*, 16, 108-121. Recuperado de <https://www.yorokobu.es/cuento-criada-distopia/>
- **Dey, T.** (2012, abril 19). Las estructuras narrativas [Entrada blog]. Recuperado de <https://uacmcuentodos.com/estructuras-narrativas-en-el-cuento/>
 - **Elsaesser, T.** (2009). The Mind-Game Film. In: W. Buckland, ed., *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, 1st ed. WileyBlackwell, pp.13-41.
 - **Fludernik, M.** (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
 - **García, JA.** (1994). Structural Narratology: An Introduction. *University of Zaragoza*. Recuperado de [https://www.academia.edu/9855307/Structural Narratology](https://www.academia.edu/9855307/Structural_Narratology)
 - **King, G.** (2014). Unraveling the puzzle of inception. In: W. Buckland, ed., *Hollywood puzzle Films*, 1st ed. Routledge, pp.57-71.
 - **Mata, MDL.** (2018). *Revisionado en Westworld y el cambio perceptual en el espectador a través del Plot twist como recurso narrativo*. (Trabajo de Fin de Master. UPV, Comunidad Valenciana). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/112072>
 - **Mittell, J.** (2007). Film and television narrative, In Herman, D. (ed.), *T Film and television narrative. The Cambridge Companion to Narrative*, pp.156-171.
 - **Mittell, J.** (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. 1st ed. *NYU Press*.
 - **Nicolas-Gavilan, MT., y López, L.** (2016). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 22-39. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/313633175 Entornos Audiovisuales El analisis de series de television El analisis de series de televisiion construccion de un modelo interdisciplinario Construction of an analytical model for TV series](https://www.researchgate.net/publication/313633175_Entornos_Audiovisuales_El_analisis_de_series_de_televisiion_construccion_de_un_modelo_interdisciplinario_Construction_of_an_analytical_model_for_TV_series)
 - **Richardson, B.** (2012). Unnatural Narratology: Basic Concepts and Recent Work. *Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*. Recuperado de <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/112/119>
 - **Richardson, B.** (2000). Narrative, poetics and postmodern trasgression: Theorizing the colapse of time, Voice and frame. Ed 8. *Ohio State University*.
 - **Ryan, ML.** (2009). Temporal Paradoxes in Narrative. *Style* 43.2, 142–64.

