

La articulación de «lo hispano» en *Cómo conocí a vuestra madre*

The articulation of «the Hispanic» in *How I Met Your Mother*

Recibido: 30 de octubre de 2012

Aceptado: 20 de diciembre de 2012

Consuelo Pérez Colodrero

Universidad Internacional de La Rioja

consuelo.perez@unir.net

Resumen

Los hispanos poseen una presencia importante en EE.UU., pues constituyen la primera minoría del país con algo más de la décima parte de su población. Este hecho no pasa desapercibido en la cultura de masas y es rastreable en la sitcom *Cómo conocí a vuestra madre* (Thomas y Bays, crs., 2005-). Este artículo se centra en las seis primeras temporadas de dicha comedia televisiva, en las que se explora: (1) el papel y valor que adquieren tanto la inserción de la lengua española en los diálogos como la utilización de música (diegética y no diegética) de rasgos típica y tópicamente *hispanos*; (2) cómo tales códigos, de naturaleza sonora, interactúan con los de tipo icónico; (3) cómo el conjunto se constituye en índice de hispanidad e interculturalidad. Los resultados obtenidos sugieren que existe la voluntad de representar lo hispano, pero que no se ha podido evitar sucumbir al empleo de ciertos clichés que están particularmente polarizados hacia lo español y lo mexicano. En cualquier caso, la serie de ficción televisiva estudiada se erige como un espacio de comunicación cultural entre lo hispano y lo angloamericano.

Palabras clave

Hispano, cultura, articulación, indexicalización, *sitcom*.

Abstract

Hispanics have a significant presence in the U.S., as they constitute the largest minority in the country with just over a tenth of its population. This fact has not gone unnoticed in mass culture and is traceable in the sitcom *How I Met Your Mother* (Thomas y Bays, crs., 2005 -). This article focuses on the first six seasons of the aforementioned sitcom and: (1) it explores the role and value that acquire both the appearance of Spanish language in the dialogues and the presence of typical and topically Hispanic music (diegetic and non-diegetic); (2) it determines how such codes of sonorous nature interact with those others of iconic type and (3) it evaluates their use as an index of Hispanicness and interculturality. The results suggest that a will to represent «the Hispanic» exists, but the sitcom succumbs to the employment of cliché and stereotypes particularly polarized towards Spanish and Mexican cultures. Nevertheless, the fictional television show studied becomes a communication space between the Hispanic and the Anglo-American cultures.

Keywords

Hispanic, culture, articulation, indexicalization, *sitcom*.



1. Introducción

Antes de la Declaración de Independencia de 1776 de las trece colonias norteamericanas, existían grupos de hispanohablantes en lo que actualmente se denomina EE.UU., cuyo origen debe buscarse en los sucesivos asentamientos de españoles en suelo americano desde el Descubrimiento de América en 1492. Con la Guerra México-Americana en 1848 se dieron las primeras oleadas de migraciones desde el área hispana del continente, que han experimentado un incremento vertiginoso desde mediados de la centuria pasada. De esta suerte, el contacto y la convivencia entre las culturas anglosajona e hispánica ha sido casi obligada a lo largo de más de cinco siglos.

En la actualidad, las comunidades hispanas constituyen el grupo sociocultural más numeroso del país, a pesar de que «no todos comparten el mismo origen étnico, la misma memoria histórica [o] los mismos símbolos» (Gilbert, 2001: 25). Ciertamente, los datos correspondientes al Censo de 2010 del Instituto Nacional de Estadística de los Estados Unidos de América [US Census Bureau] revelan que, de los casi 310 millones de residentes del país, cincuenta son de origen hispano o latino (16%). Las estimaciones sugieren que en 2050 el conjunto de la población hispana representará alrededor del 24% del total (Day, 1996: 1-2, 5).

La mayor parte de estos hispanos es de origen mexicano (63%), aunque también están presentes los puertorriqueños (9,2%) o cubanos (3,5%). Los nativos de España representan un tímido 1,3% del total, pero es el colectivo nacional que más ha incrementado su presencia: ha sextuplicado su número respecto a los datos de 2000. La mitad de estos hispanos reside en los estados de California, Texas y Florida y entre quinientos mil y un millón de ellos se concentra en las ciudades de Nueva York y Los Ángeles (Ennis, Ríos-Vegas y Albert, 2011: 5-8, 13).

Así pues, la hispana o latina es la segunda cultura de referencia en el ámbito estadounidense y se concentra en determinados núcleos poblacionales del sudeste del país. Es evidente que tales circunstancias tienen su reflejo directo en los medios de difusión que llegan al gran público: desde la publicidad a la televisión, pasando por la ropa, el cine y la comida, su impronta es fácilmente identificable (Luther *et al.*, 2012: 5-6).

El objetivo de este trabajo es explorar la presencia de lo hispano en las seis primeras temporadas de una de las series de ficción televisiva estadounidenses más recientes, *Cómo conocí a vuestra madre* (Thomas y Bays, crs., 2000)¹, cuya trama se

¹ En adelante *CCAVM*.

desarrolla en la Nueva York actual. Esta popular sitcom interesa a la hora de indexicalizar la hispanidad (Levison, 1983; Myers-Scotton 1988; Ochs, 1990), pero sobre todo a la de encontrar espacios de comunicación entre la cultura anglosajona y la hispana en un momento en el que la presencia de esta última se hace especialmente notable debido a su peso demográfico.

Dado que la ficción televisiva es un medio audiovisual, se hace preciso indagar cómo se articula la identidad hispana tanto a nivel de código fonológico como icónico. Así, se pretende llevar a término, de un lado, una aproximación discursiva y musical y, de otro, una evaluación centrada en lo visual. Todos estos elementos pueden proporcionar información de los valores que se asignan a la cultura hispana en el imaginario colectivo norteamericano.

2. CCAVM, una serie en la encrucijada entre lo clásico y la renovación

De acuerdo con la CBS, la serie *CCAVM* es una comedia sobre Ted (Josh Radnor) y cómo se enamoró (CBS, 2012: «More/About»). En realidad, esta sinopsis no deja entrever un aspecto fundamental de la sitcom: su estructura en *flashback*, que viaja intermitentemente al pasado y al futuro y en la que un narrador omnisciente aunque algo despistado, Ted en 2030, cuenta a sus hijos «historias censuradas [...], exageradas, imaginadas o alternativas a la realidad» (Rey, 2011: 175) acerca de los pormenores que lo llevaron a conocer, a partir de 2005, al amor de su vida. Con este pretexto, la diégesis va mostrando las relaciones personales entre Ted y su grupo de amigos, así como el ir y venir de un buen número de parejas de las que solo una terminará convirtiéndose en su esposa y madre de sus hijos. Las trazas de hilaridad y posibilidades para la intertextualidad, clara influencia del *reality show* (Bonaut Iriarte y Grandío Pérez, 2009: 758), son evidentes.

Para desarrollar esta trama, *CCAVM* mantiene buena parte de las características esenciales de la sitcom, aquellas que definen la «transparente artificialidad» del formato (Mills, 2004: 67)² respecto a la duración, el *setting*, la estética, la narrativa y el estilo de grabación, que han sido señaladas por autores como Mintz (1985), Gehring (1997) o Lacey (2000).

No obstante, la serie participa del progresivo y prácticamente imparable proceso de evolución que experimenta el género desde los años noventa, que,

² La traducción es mía. «transparent artificiality».

respondiendo a naturales procesos de «repetición y diferencia» (Neale, 1980: 40)³ o de «negociación y cambio» (Buckingham, 1993: 137)⁴, lo ha llevado a una nueva etapa de dorado esplendor (Thomson, 1997; Mills, 2009; Pérez Gómez, 2011).⁵

Entre los elementos innovadores de la serie deben contarse, además de su peculiar estructura narrativa, el uso que hace de la infografía, la organización en torno a una estructura de más de cincuenta escenas diferentes por episodio, el empleo de un humor más trasgresor o la importancia que se otorga a las relaciones sociales entre el grupo central de amigos, que constituyen el auténtico motor de la trama. En este último sentido, cobra especial importancia el profundo cambio de roles que propone la serie a través de sus personajes masculinos y femeninos (Rey, 2011: 175).

El éxito de la serie se cimenta justamente en estos elementos, que sirven para fomentar y premiar la fidelidad del espectador una vez combinados con los tradicionales *running gags* (la *Slap Bet* entre Marshall y Barney, la trompa azul que Ted roba para Robin o el *Bro Code* y el *Threeway Belt* de Barney) y *catching phrases* («*Major/General*» entre Ted y Robin, «*Suit up!*» y «*Wait for it*» de Barney). Por contemplar esta misma finalidad, deben tenerse muy en cuenta los extras dispuestos en Internet, entre los que pueden señalarse tanto el Blog de Barney, alojado en la página oficial de la CBS, como el buen número de páginas web creadas *ex profeso* por el equipo de la serie para satisfacer y enganchar a la audiencia: «*TedMosbyIsAJerk.com*» (temp. 3, cap. 4), «*BarneysVideoResume.com*» (temp. 4, cap. 5), «*CanadianSexActs.com*» (temp. 4, cap. 18), «*ItWasTheBestNightEver.com*» (temp. cap. 4) o «*Myspace.com/robinsparkles*» (temp. 2 cap. 9), que fue especialmente reconocido (Rhodes, 2007; Hammer y Kellner, 2009: 77).

En este contexto, los guiños hacia «lo hispano» parecen inscribirse en la novedosa forma de humor adoptada por la serie, lo cual parece lógico: en la situación local y temporal en el que se desenvuelve, la Nueva York de 2005 a 2012, lo hispánico entra en juego como un elemento más del paisaje de una ciudad que acoge, según se ha señalado, una de las colonias más numerosas de hispanos. Aunque sea humorístico el

³ La traducción es mía. «Repetition and difference».

⁴ La traducción es mía. «Negotiation and change».

⁵ Pese a ello, es curioso comprobar que mientras *Seinfeld* (David y Seinfeld, crs., 1989-1998), *Frasier* (Angell, Casey y Lee, crs., 1993-2004) o *Friends* (Crane y Kauffman, crs., 1994-2004), se emitían en horario de máxima audiencia, la mayor parte de los ejemplos presentes de renovación del género, entre los que destacan *30 Rock* (Fey, cr., 2006-2013), *Modern Family* (Lloyd y Levitan, crs., 2009-) o *Nurse Jackie* (Dunsky, Brixius y Wallen, cr., 2009-), se encuentran muy repartidas en el horario de programación de sus respectivas cadenas.

pretexto, el hecho es que la cultura de este colectivo queda reflejada en *CCAVM*, permitiendo reconstruir la manera en la que se articula a través del texto audiovisual y los valores psicosociales que se le adscriben.

3. La articulación de la identidad hispana en *CCAVM* a través de los códigos sonoros (fonológicos)

Según se ha adelantado en el apartado anterior, una de las maneras en las que *lo hispano* se hace presente en *CCAVM* es a través de ciertos recursos humorísticos, de los que la mayor parte es de naturaleza verbal y que, obviamente, tienen mucho que ver con el hecho de que la lengua española quede recogida en el texto discursivo de la sitcom. En efecto, el español como lengua de comunicación aparece bien con intención mimética (caso de querer representar con verosimilitud situaciones de comunicación real entre personajes), bien con intención simbólica (caso de querer acentuar la carga valorativa de la lengua) y suele conllevar una situación cómica o hilarante porque da lugar a malentendidos y enredos diversos.

En el caso de las representaciones miméticas, en las seis primeras temporadas de *CCAVM* se encuentran varios escenarios en los que los personajes se expresan en español porque es su lengua materna, aquella en la que naturalmente se expresan. Es el caso de Louisa Mendoza (Darlena Tejeiro), la trabajadora de la cafetería del GNB (Goliath National Bank) a quien Marshall (Jason Segel) convence para que se haga pasar por Vicepresidenta Ejecutiva de Activos en un falso Grupo de Trabajo (temp. 4, cap. 18). La incorporación del español es hilarante, pues impide la comunicación entre los dos personajes:

[Setting: Cafetería del GNB. Marshall está frente a Louisa, que se encuentra al otro lado del mostrador de comida].

MARSHALL: Louisa, I need your help with something, but you can't tell anybody.

LOUISA: *No hablo inglés.*

MARSHALL: Exactly. This is a big secret. How do you say «secret» in Spanish?

[Louisa le ofrece albóndigas de la bandeja que tiene delante]

LOUISA: *¿Albóndigas?*

MARSHALL: Ah, yes. *Albóndigas*. This will be our little *albóndigas*. Can I have a couple of meatballs, please? (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 4, cap. 18)

Una vez tendida la trampa, de nuevo Louisa se ve envuelta en una situación cómica, esta vez con Ted. En esta ocasión, lo que deja entrever el texto audiovisual es la fogosidad de la hispana, que se deja llevar por las circunstancias abrazando plenamente la conocida máxima latina *Carpe diem*:

[Setting: Sala de reuniones del GBN. Los miembros del falso Grupo de Trabajo van saliendo, acompañados de Barney y Marshall. Quedan en el recinto Ted y Louisa Mendoza].

TED: Listen, Louisa. What are we going to do about this [señala intermitentemente a ambos]? Don't act like you don't know what I am talking. I know you feel it too. What the hell... [La besa. Rasgueo de guitarra].

LOUISA: ¡No, no puedo! [Se aparta] ¡Me voy a casar con el señor Barney! Ay, ¿qué importa? La vida es una. [Lo abraza y le devuelve apasionadamente el beso].

TED: No, no! This is wrong! For God's sake, you're at the Task Force! [Cesa el rasgueo de guitarra]. (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 4, cap. 18)

Este tipo de situaciones, en las que el español se emplea por ser la lengua materna de un individuo, no son demasiado frecuentes, si bien la introducción de personajes como Gael (Enrique Iglesias), un novio argentino de Robin (Cobie Smulders) que aparece puntualmente en el primer episodio de la tercera temporada, dan pie a situaciones muy similares a la señalada. Tanto en el caso de Louisa como de Gael, la elección del español es una manera de marcar étnica y culturalmente a los personajes, de tal suerte que sus comportamientos, actitudes y aspectos quedan adscritos al *habitus* (Bourdieu, 1990) de lo hispano, que se sugiere apasionado y un tanto delirante. Significativamente, los dos personajes hispanos mencionados son de extracción social media-baja y se dedican a profesiones fuera del *establishment*, pues Louisa es una simple camarera y Gael un masajista sin cualificación oficial en los Estados Unidos.

Lo que más abunda, sin embargo, es el caso de la representación simbólica del español en el discurso de personajes angloparlantes, esto es, puesto en boca de los protagonistas de la serie. En esta eventualidad, es Barney (Neil Patrick Harris) quien más y mejor emplea el idioma en los episodios considerados para este trabajo, dando lugar a extraordinarios ejemplos de *crossing* y *mock Spanish* (Rampton, 1995; Quist y Jørgesen, 2007). Tanto uno como otro fenómeno supone el uso de palabras y expresiones sencillas en este caso tomadas del español y pueden operar metafóricamente como un índice de aceptación o rechazo de dicha identidad cultural (Hill, 1995; Bürki, 2008).

Con frecuencia, tales expresiones y vocablos asumen una función humorística, evidentemente porque el público estadounidense las conoce a través de su día a día, en el que con frecuencia actúan como símbolo de una postura coloquial amigable, práctica y realista (Hill, 2008: 146). Un ejemplo que puede citarse aparece en la segunda temporada, cuando Robin manifiesta su deseo de pasar una temporada en Argentina para despejarse y sobrellevar mejor su ruptura con Ted. Al enterarse, Barney le espeta un «*No es posible*» (temp. 2, cap. 22) que es expresivo de su sorpresa ante tal decisión

pero que ante todo rompe lúdicamente con la tensión que se había generado en el grupo de amigos ante la noticia.

En otras ocasiones, el empleo de la lengua española puede entenderse como muestra de que el usuario, de nuevo Barney, procura señalar que posee «cualidades [y recursos] deseables» tanto materiales como simbólicos, que *incorpora* de «grupos subordinados» (Hill, 1995). En el caso de lo español, dichas cualidades positivas, rayanas en el estereotipo, suelen ser, de un lado, la valentía, el sentido del humor y cierta despreocupación ante la vida y, de otro, la pasión y el deseo sexual:

[Setting: Barney está tumbado boca abajo recibiendo un masaje. La masajista está sobre su espalda. El móvil de Barney suena y él lo coge para responder la llamada].

BARNEY: This better be good, I'm about to enter nirvana. By the way, I should give you Nirvana's phone number, she gives a great massage. Say what?

NIRVANA: Barney.

[Nirvana propina una patada a Barney].

BARNEY: Ow. I know the house rules. *Es un chiste*. (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 1, cap. 13)

[Setting: Lily y Marshall entran besándose en su apartamento].

MARSHALL: I don't know what it is, but margaritas make me sexy.

LILY: Oh, *macho sexy*. *Yo quiero* Marshall. (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 1, cap. 7)

No obstante, a lo español también suelen inferírsele cualidades negativas, como la baja cualificación y capacidad intelectual de sus naturales, que habitualmente desempeñan puestos como limpiadores, dependientes o teleoperadores, según se ratifica en el siguiente extracto:

[Setting: Barney está en McLahren's y llama por teléfono].

BARNEY: Hi, I'd like to see Dr. Zinman, please.

ABBY: Sure, what's it regarding?

BARNEY: Oh, I just want to see her. Want to look at her, see what she looks like.

ABBY: I-I don't understand.

BARNEY: I'm sorry, did I accidentally *oprima numero dos* when I called? Do you speak English? I want to see her!

ABBY: Sir, please don't yell at me because when people yell at me, I have a tendency to start crying.

BARNEY: What are your credentials?!

ABBY: Please don't do that. Please.

BARNEY: I want to know who am I speaking with! [Abby cuelga]. (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 3, cap. 13)

Debe aclararse, empero, que predominan las situaciones hilarantes, burlescas, que se generan ante todo por la dificultad que el español plantea, como lengua de comunicación, a la mayor parte de los protagonistas de la serie. Como muestra,

propongo la escena en la que Lily (Alyson Hannigan) pide a Ted que la acompañe al aeropuerto JFK para recoger al Profesor Rodríguez (Daniel Escobar), un colega de Marshall a quien necesita llevar a una reunión, y aquella otra, del mismo episodio, en la que los protagonistas finalmente se encuentran con él:

[Setting: Apartamento de Ted. Llamam a la puerta. Lily entra].

TED: Ah, Lily Aldrin, half of the world's most perfect couple! I was thinking about that woman's mouth comment, and I have three good comebacks. One: your mom didn't seem to mind it last night on her...

LILY: Okay, look, Ted, I need a favour. Would you mind driving out to Kennedy with me to pick up this famous ecologist for Marshall's fund-raiser? Apparently, he only speaks Spanish. And you speak Spanish, right?

TED: *No soy medio enfermo. ¡Anh! Me llamo español* [Rasgueo de guitarra].

[...] [Setting: Lily y Ted llegan al aeropuerto de JFK].

LILY: Perfect. Let's go.

TED: There he is. Here we go. Professor Rodríguez. *Yo eres Ted. Este soy Lily. Queremos entrarte y ir delantero.*

PROFESSOR RODRÍGUEZ: I'm sorry. I don't speak... whatever it is you're speaking.

TED: Um, he speaks perfect English.

LILY: Yeah, I-I know.

TED: Then why did you ask me to come?

LILY: So you can drive him to the fund-raiser. Supporting Marshall this much is driving me crazy. I'm going to Spain-- my flight leaves in 45 minutes. *Adiós, muchacho* [Rasgueo de guitarra (Seguidillas)].

TED: W-Wait, what do you mean you're going to Spain?

LILY: You were right. If I hear myself say «Baby, you have my full support» one more time, I swear I'm gonna murder someone!

TED: What are you gonna tell Marshall, huh? And when are you coming back?

LILY: I honestly haven't thought it all the way through, and I don't intend to. All I know is that I'm a ticking time bomb, and if I don't do something for me right away, I swear I'm gonna explode! (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 6, cap. 20)

Teniendo en cuenta este tipo de escenas, en las que se hace patente la dificultad para conversar español por parte de los protagonistas de la serie, no parece extraño que la mayor parte de las veces lo que articulen sean palabras sueltas o expresiones tipo, que apuntan hacia la manera espontánea y fragmentaria en la que conocen el idioma español. Este tipo de inserciones léxicas acostumbran a ser unitarias y a corresponderse con palabras de conocimiento extendido por parte de la población estadounidense (Bürki, 2008: 10): términos de tratamiento o vocativos (*Amigo, Señor, Hombre, Muchacha, Mamasita*), términos con gran valor emotivo (*cabrón, macho*), términos con valor étnico-cultural (*Tequila, Burrito, Jalapeño, Cerveza*) o fórmulas rituales (*Gracias, Hola, Por favor, Adiós*).

Ciertamente, este tipo de práctica, quizá la más frecuente en la serie, apunta a que ni la lengua española ni la cultura la hispana son bien conocidas en los EE.UU. y así se desprende también de una última escena que quisiera citar en este apartado. En ella,

Barney demuestra que, pese a su capacidad para el *crossing* y el *mock Spanish*, no sabe dónde está España y qué elementos pertenecen a su civilización, lo cual genera a una situación cómica que redundará en que la cultura española, como la hispana, es, primeramente, exótica, lejana y desconocida y, quizá por ello, fascinante:

[Setting: Ted, Robin, Barney, Lily y Marshall están en su mesa habitual en el McLahren's, después de su jornada laboral].

MARSHALL: Sure, it pays less, but I'd be saving the oceans, saving endangered species...

BARNEY: Saving chicken bones and an old boot to make hobo soup? Marshall, you can't pay your mortgage with Hacky Sacks and good vibes.

LILY: Baby, you have my full support.

BARNEY: Well, then, you're not going to be able to pay for that trip to Spain that you've been planning [Barney snickers]. Say good-bye to riding around in gondolas, and eating *bratwurst* and seeing the *pyramids*.

ROBIN: I don't think you know what Spain is.

BARNEY: Well, I know that a trip there costs some serious *lira*.

TED: It's *dinero* [De Niro]⁶.

BARNEY: Where? I want his autograph! (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 6, cap. 20)

Tal y como parece comprobarse, la lengua española generalmente se emplea en *CCAVM* por parte de los personajes protagonistas angloparlantes. Por esta razón, lo más frecuente es que inserten palabras hispanas estereotípicas, bien con intención lúdica, bien a fin de expresar una adscripción étnico-cultural. Ambos recursos poseen una larga tradición en el cine estadounidense por lo que su empleo procura ser una garantía de éxito para la sitcom, que prácticamente tiene la seguridad de que la audiencia reconocerá el idioma y también sabrá adscribirle ciertos valores a su empleo, positivos o negativos, según sea el contexto narrativo.

4. La articulación de la identidad hispana en *CCAVM* a través de los códigos sonoros (musicales)

Las series de ficción televisiva, como código semiótico, no se agotan en la lengua y en lo discursivo. Por ello, se hace preciso completar los aspectos señalados hasta ahora con los que proporciona el análisis de la música presente en la sitcom. Como la lengua, la música es un código de naturaleza sonora y puede coronar los resultados hasta ahora expuestos, ya que como práctica y discurso cultural contribuye intensamente a crear símbolos identitarios. Ciertamente, aunque la música carece de

⁶ Confundir la pronunciación de «dinero», de modo que resulta en «deniro» e inmediatamente se asocia al apellido del famoso actor estadounidense De Niro, parece ser un recurso frecuente para la hilaridad. Véase por ejemplo *The Mexican* (Verbinski, dir., 2001).

significado denotativo, sí que posee gran capacidad de abstracción y de connotación, generando fácilmente asociaciones culturales, emocionales y dramáticas.

En este sentido, la música propia de la cultura popular y de masas⁷ es un terreno especialmente eficaz en la construcción de estereotipos, metáforas y símbolos pues, siendo un área de negociación y resistencia semiótica, constituye una herramienta muy eficaz como aglutinante social por su capacidad «para plantear tabúes culturales y para visualizar identidades colectivas, sean imaginadas o reales» (Alonso *et al.*, 2010: 39).

Estos particulares no pasan desapercibidos ni en *CCAVM* ni en cualquier otro género audiovisual, que emplean la música no solo como recurso para pasar de una secuencia a otra (*stings/stabs*), sino para complementar la palabra hablada, de tal suerte que genera y amplifica situaciones y significados (*grams*). Para los efectos que interesan a este trabajo, estos últimos son los recursos más útiles, pues existen en *CCAVM* toda una serie de ellos que se constituyen como referencias musicales (diegéticas y no diegéticas) a *lo hispano* y, por tanto, resultan en extremo reveladores.

En el caso de la música diegética, cuyo efecto, sentido y significado son quizá, más evidentes por cuanto que suponen la presencia de la fuente de sonido en escena, son especialmente representativos dos ejemplos. Para empezar, Gael, el novio argentino de Robin que ya ha salido a colación en este trabajo, canta en español acompañándose con una guitarra acústica (temp. 3, cap. 1). El encargado de interpretar este papel y, por lo tanto, la canción, no es otro que Enrique Iglesias, a quien escuchamos «*Alguien soy yo*», una pieza que pertenece a su álbum *Insomniac*. Con esta pieza, logra no sólo embobar a todas las féminas que hay en el apartamento, sino que también saca el lado más femenino de Marshall, dando a entender que tanto su origen hispano como sobre todo la música que interpreta (que emplea la lengua española y se acompaña de un instrumento prototípicamente vinculado a la cultura hispánica) son armas irresistibles de seducción.

También es significativa una de las primeras escenas de un capítulo de la quinta temporada en el que se narra el cumpleaños de Lily, y en el que la música aparece neta y manifiestamente vinculada a la cultura española, según recoge el diálogo siguiente:

[Setting: Apartamento de Lilly y Marshall. El reloj da las 12 de la noche].

LILY: It's my birthday!

[Entre sueños, Marshall le da una corona de plástico].

TED (2030): It's a good thing she married Marshall.

[El reloj marca las 9:00]

⁷ Me refiero aquí a *cultura popular* en el sentido en el que emplea el concepto Lull (1997: 100-101).

LILY: It's still my birthday!

TED (2030): Because he [Marshall] loves planning birthdays.

[Marshall entra en la habitación portando una bandeja].

MARSHALL: *Feliz cumpleaños*, baby. The theme of today's birthday breakfast in bed is... *Spanish Interlude*.

[Un guitarrista flamenco entra en la habitación. Va vestido con camisa roja y pantalón negro y mira profundamente a Lily].

LILY: YAY!

[Marshall descorre las cortinas y descubre, en el lugar que ocuparía la ventana, un póster con un paisaje de una especie de cortijo en la serranía].

LILY: YAY!

MARSHALL: How on earth did we end up in the lyric rolling hills of Northern Spain? Baby, tonight it's going to be so much fun. Just the five of us, black tie dinner, and Ted is picking up your favourite cognac pumpkin cheesecake from Edgar's.

LILY: YAY!

Marshall: Ok. I am off to run your super secret birthday errand.

LILY: YAY!

MARSHALL: And I'm taking this guy with me, because I don't like the way he's looking at you.

LILLY: Yay! (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 5, cap. 18)

En este caso, llaman la atención no solo el *crossing* de Marshall al español (*Buenos días*), sino la metonimia Andalucía-España que se da en la escena y la presencia de los colores rojo y negro en el atuendo del *tocaor* con el que Marshall agasaja y despierta a Lily, pues éstos son dos de los colores simbólicos del paradigma de denominación metafórica y naturaleza histórica de la cultura andaluza: el rojo impone un valor vinculado a la tierra y a la procreación, mientras que el negro se relaciona con el infierno y la perversión (García, 2009: 67-68). Una vez más, lo hispano (en este caso concreto, lo español) parece vinculado a la sensualidad y la sexualidad, pero también a valores oscuros, fácilmente relacionables con el peligro y la ilegalidad.

En el apartado de la música no diegética, las seis temporadas iniciales de *CCAVM* ofrecen un nutrido grupo de ejemplos de *grams* y *stings* relacionados con la articulación de lo hispano. Se trata de pequeños interludios musicales que acompañan a la acción de los personajes o que complementan sus comentarios asumiendo la función que habitualmente se designa prosopopéyica caracterizadora o prosopopéyica descriptiva (Román, 2008).

Muy reveladoramente, casi todos comportan la audición del rasgueo de una guitarra o bien de las notas de una trompeta, dos instrumentos que bien podrían relacionarse, de manera típica y tópica, con la cultura española y con la mexicana, respectivamente. No está de más señalar que la diégesis narrativa de la comedia no hace distinción alguna entre los países mencionados.

Un muy buen ejemplo de cómo aparecen combinados se da en la cuarta temporada, en el capítulo en el que Barney y Ted prueban a hacer el «Naked Man» [El Hombre Desnudo] para ligar (temp. 4, cap. 9). En una sola secuencia, la música, combinada con la imagen, expresa diferentes valores: en un primer momento, mientras Barney y Ted ensayan, vía telefónica, posibles posturas para mostrar su *Naked Man* (*The Old Coppertone Baby*, *The Olympic Gymnast who Stuck the Landing*), la guitarra toca un tango, aunque en un ensayo anterior se escuchaba una habanera, es decir, dos ritmos prototípicamente evocadores, desde el siglo XIX, de la sensualidad hispánica; seguidamente, cuando Ted descubre su libro preferido de poemas de Pablo Neruda sobre la mesa de su ligue, la música cambia para semejarse a una especie de serenata, una composición vinculada a la calma de la noche y al cortejo entre enamorados; a la postre, cuando Ted, Barney y Lily, que se ha unido al juego, muestran el *Naked Man* a sus respectivas parejas, lo que se escucha es música al más puro estilo del western estadounidense, en la que trompeta, guitarra y percusión se combinan para cerrar de manera ascendente la secuencia. En todos estos casos, la música hispana viene a recrear contextos humorísticos y explícitamente sexuales, pero también sugiere la libertad personal de los individuos protagonistas.

Algo muy similar ocurre cuando aparece la guitarra en solitario. Por ejemplo, el rasgueo de guitarra que acompaña el movimiento de Lily cuando arroja a Marshall una silla durante el entrenamiento de baloncesto de sus alumnos de Kindergarten (temp. 4, cap. 19) da a entender, de manera jocosa, su violencia y fortaleza de carácter. Más representativamente, ese mismo rasgueo de guitarra *mickeymousea* a Ted cuando mata una araña para impresionar a Robin (temp. 6, cap. 6), de tal suerte que subraya su gallardía al tiempo que pone de relieve su fantochada.

A la luz de estos ejemplos y tomando en consideración la postura de Scheurer (2008), quien explica que la música no solo ayuda a definir los géneros audiovisuales, sino que posiciona a las audiencias emocionalmente sobre algunos de sus textos, podría decirse que la música que aparece en *CCAVM* corrobora el valor que el empleo que la lengua española tiene en la serie. De esta suerte, lo hispano musical queda indexado en categorías claramente vinculadas con el humor, la sensualidad y el peligro y, además, remite a contextos específicamente mexicanos o españoles.

5. La articulación identitaria de lo hispano a través de los códigos icónicos

El texto audiovisual puede proveer de un último elemento para indexicalizar lo hispano en *CCAVM*: hasta ahora se han abordado los códigos sonoros, pero es preciso

dedicar un espacio a los que son de naturaleza icónica para completar las aportaciones que se han hecho por el momento.

En los episodios analizados, lo hispano aparece vinculado, en primera instancia, con lo primitivo y lo irracional, con cierta irresponsabilidad social y con el peligro. Así ocurre en el episodio de la tercera temporada ambientado en la fiesta de San Patricio. Para situar las características fundamentales de dicha celebración, que, según explica Ted, es «el día del año en el que toda persona joven de Nueva York sale de fiesta y se vuelve loco», se comienza mostrando imágenes de los desfiles tradicionales del festejo y los comportamientos más descabellados que pueden encontrarse en el mismo mientras se escucha la voz en *off* de Ted comentándolos: un grupo de jóvenes volcando un coche («[...] se vuelve loco»), rompiendo un escaparate con una valla metálica («Muy loco») y corriendo delante de los toros de los San Fermines («Bueno, quizá no tan loco») (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 3, cap. 12)⁸. Según puede comprobarse, la interacción de las imágenes con la voz de Ted apunta hacia un prototipo de lo hispano vinculado a la fiesta, a la locura y a la irresponsabilidad social.⁹

En la misma línea, cuando Ted explica, en la cuarta temporada, lo insensata e imprudente que es su hermana Heather, lo hace indicando que el día de su entrevista de ingreso en la Universidad se había marchado a un concierto de *Nine Inch Nails* «en algún lugar de España» (Thomas y Bays, crs., 2005-, temp. 4, cap. 12)¹⁰. Mientras Ted va dando a conocer esta información, el espectador puede ver a la joven mecida por una marea humana en un concierto supuestamente ambientado en dicho país, de tal suerte que, nuevamente, lo hispano (y, más concretamente, lo español) aparece articulado visualmente supeditado al ocio y la diversión que rozan la impulsividad y la inconsciencia.¹¹

Ya en la quinta temporada, una inédita estrategia de conquista de Barney proporciona un valor indexical que alude a una de las tradiciones culturales más asentadas en la totalidad del área hispana, el toreo, con todos los marcadores identitarios

⁸ La traducción es mía. «The one day when every Young person in New York goes out and gets crazy. Really crazy. Okay, maybe not that crazy».

⁹ Esta misma asociación se percibe en un comentario de Ted acerca de lo que le hizo superar su relación con Robin, en el que opone lo *profundo y coherente* (*profound and meaningful*) a lo *macho y mezquino* (*macho and petty*), es decir, que lo hispano queda vinculado a la parte irracional y primitiva de su ser, de su comportamiento y de su psique (temp. 3, cap. 1).

¹⁰ La traducción es mía. «Somewhere in Spain».

¹¹ Otra alusión audiovisual a lo hispano se da en el episodio de la boda entre Marshall y Lily. Después del evento, ambos están tan hambrientos que acuden a un local de comida rápida para pedir sendas hamburguesas. Mientras están pidiendo, Lily, que está muy borracha por haber bebido alcohol sin apenas comer, baila la celeberrima coreografía de «La Macarena» (temp. 2, cap. 22).

que lleva aparejados (gallardía, nobleza, peligro, violencia, virilidad): una de las mujeres a las que seduce es una *Hot Lady Bullfighter*, es decir, una matadora de toros muy atractiva que no solamente es una mujer hispana de larga y oscura cabellera, sino que además va vestida con un ajustado vestido rojo (un color mítico y de importante simbología, según ha habido ya ocasión de explicar), y es despedida, al ser sustituida por otra, al grito de ¡*Adiós, muchacha!* (temp. 5, cap. 15).

Traeré a colación un último ejemplo, el de los dobles o *doppelgänger* de Ted y Marshall, que aparecen a lo largo de la quinta temporada y, siendo personajes hispanos, contribuyen a presentar visualmente las características que se asignan a esta cultura. De un lado, *Moustache Marshall* es un abogado vestido como un rico y bigotudo ranchero mexicano que se publicita en la parte trasera de un autobús bajo un eslogan en español: «Cuando el Derecho llama, llama al Señor Justicia!» (temp. 5, cap. 2). De otro lado, *Mexican Wrestler Ted* es un luchador un tanto enclenque que pelea contra robots y comparece al grito de «¡Soy el conquistador de las máquinas!» (temp. 5, cap. 22). Estos dos *alter ego* personifican cualidades un tanto tópicas del hispano de referencia en la cultura cinematográfica estadounidense que, a caballo entre el bandolero y el caballero, enarbola cualidades tan dispares como lo grotesco y lo noble, lo violento y lo justo (García Berumen, 1995).

Como ocurre en el caso de los códigos sonoros (fonológico y musical), también los de tipo icónico apuntan, a la luz de lo expuesto, a una articulación de lo hispano con arreglo a una serie de cualidades que, según se aludan a través del texto audiovisual, pueden leerse en clave positiva o negativa y que están íntimamente relacionados con toda una serie de elementos típicos y tópicos que vienen divulgándose desde el siglo XIX tanto en Europa como en el continente americano.

6. Conclusiones

El objetivo de este trabajo era indexicalizar la hispanidad de ciertos elementos de la serie de ficción televisiva *CCAVM*, de manera que fuera posible delimitar espacios comunicativos y culturales entre la cultura estadounidense y la hispana y proporcionar información acerca de los valores psicosociales y culturales que se le asigna a los agentes de esta cultura en el imaginario colectivo estadounidense.

Al efecto, se han analizado las seis primeras temporadas de la citada sitcom, prestando atención a los elementos que operan tanto nivel de código fonológico como

icónico: el empleo del español como idioma y la presencia de elementos musicales y visuales relacionados con la cultura hispana.

El estudio del corpus acotado permite concluir, en primer lugar, que la serie *CCAVM* ha procurado articular lo hispano con fidelidad, pero que, pese a ello, no se ha podido evitar caer en ciertos tópicos y estereotipos vinculados sobre todo al *habitus* que tradicionalmente se ha asignado a lo hispano. Enumeradas en positivo, las cualidades y actitudes que comporta dicho *habitus* bien podrían ser la gallardía, la sensualidad, el sentido del humor y una actitud vital abierta y tranquila, mientras que interpretadas en clave negativa podrían cifrarse como la temeridad, la procacidad y la irresponsabilidad.

Así, puede decirse que predomina la visión exocéntrica de lo hispano, cuyo objeto final es la representación de *la otredad* a través de símbolos que sean comprensibles por parte de un público que lee e interpreta las sitcoms, como cualquier otro programa televisivo, siguiendo criterios muy concretos que generalmente provienen de una serie de convenciones culturales y sociales que les son inherentes (Mills, 2009: 75-76).

En tercer lugar, parece claro que tanto el empleo de la lengua española como de elementos musicales y visuales vinculados a lo hispano redundan en *CCAVM* en una clara finalidad: la de suscitar la risa y la empatía del público de la sitcom. Debe señalarse que, en ocasiones, se suscita la duda acerca de si estos recursos y la finalidad para la que están pensados pueden considerarse la expresión de una nueva forma de racismo de élite, que incorpora recursos simbólicos y materiales de grupos subordinados (aquí, los hispanos) para una supuesta cultura dominante (en este caso, la anglosajona) (Morrison, 1992; Hill, 1995 y 2008; Ottenheimer, 2012; Luther *et al.*, 2008).

Finalmente, llama la atención que, en consonancia con lo que muestran los estudios poblacionales, la serie *CCAVM* identifique, dentro de la cultura hispana, los dos grupos nacionales más destacados que la integran: de un lado, el mexicano, que es el que mayor número de individuos aporta al conjunto demográfico estadounidense; de otro lado, el español, que constituye la cultura matriz de todo el conjunto y que, además, es el colectivo latino que más ha crecido en los últimos diez años.

En suma, los elementos mencionados indexalizan un espacio de intercambio cultural y lingüístico propio de las zonas de los Estados Unidos con mayor presencia de población hispana, de las que la ciudad de Nueva York, en la que se desarrolla *CCAVM*, no es una excepción. Así, la serie de ficción televisiva se muestra como un factor de comunicación transnacional o, dicho de otra manera, como «un elemento de vínculo social en el seno de una comunidad nacional y un elemento de comunicación entre las

diferentes identidades nacionales» (Wolton, 1995: 290), auxiliando la visibilidad de lo hispano en el contexto de lo estadounidense.

Bibliografía

- ALONSO, Celsa *et al.* (2010): *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- BONAUT IRIARTE, Joseba y GRANDÍO, María José (2009): «Transgresión y ruptura en la creación del humor en la nueva sitcom». En FERNÁNDEZ TOLEDO, Piedad (coord.), *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*. Sevilla: Comunicación Social, pp. 32-49.
- BOURDIEU, Pierre (1990): *In other Words. Essays towards a reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- BUCKINGHAM, David (1993): *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*. London: Falmer Press.
- BÜRKI, Yvette (2008): «El español en las películas estadounidenses. Aproximación discursiva». *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, vol. 36, pp. 3-25.
- CBS (2012): *How I Met Your Mother*. [En línea]. New York: CBS Interactive. En: http://www.cbs.com/shows/how_i_met_your_mother/ [Consulta: 2 de octubre de 2012].
- DAY, Jennifer Ch. (1996): *Population Projections of the United States by Age, Sex, Race, and Hispanic Origin. 1995 to 2050*. [En línea]. Washington, D.C.: Government Printing Office, 1996. En: <http://www.census.gov/prod/1/pop/p25-1130> [Consulta: 9 de septiembre de 2012].
- ENNIS, Sharon R., RÍOS-VARGAS, Merarys y ALBERT, Nora G. (2011): *The Hispanic population: 2010. 2010 Census Briefs*. [En línea]. Washington, DC: US Census Boureau. En: <http://www.census.gov/population/hispanic/> [Consulta: 7 de septiembre de 2012].
- GARCÍA, Génesis (2009): «La memoria mítica en lo popular andaluz como símbolo de lo español». En BERLANGA, Miguel Ángel (ed.), *Lo andaluz popular, símbolo de lo nacional*. Granada: Universidad de Granada, pp. 59-94.
- GARCÍA BERUMEN, Frank J. (1995): *The Chicano/Hispanic image in American film*. New York: Vantage Press.
- GEHRING, Wes D. (1997): *Personality Comedians as Genre. Selected Players*. Westport. CT y London: Greenwood Press.

- GILBERT, Jorge (2001): «Comunidades Hispánicas en los Estados Unidos: Algunos antecedentes sociopolíticos e históricos». En BINTRUP, Lilianet *et al.*, *La Poesía Hispánica de los Estados Unidos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 25-60.
- HAMMER, Rhonda y KELLNER, Douglas (eds.) (2009): *Media/cultural studies. Critical approaches*. New York: Peter Lang.
- HILL, Jane H. (1995). «Mock Spanish: A Site for the Indexical Reproduction of Racism in American English». [En línea]. GLICK, Douglas J. (ed.), *Language & Culture: Symposium 2*. Binghamton University En: <http://language-culture.binghamton.edu/symposia/2/part1/index.html> [Consulta: 14 de octubre de 2012].
- (2008): *The Everyday Language of White Racism*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- LACEY, Nick (2000): *Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies*. New York, NY: Palgrave MacMillan.
- LULL, James (1997): *Medios, comunicación, cultura. Aproximación global*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- LUTHER, Catherine A.; LEPRE, Carolyn R. y NEEMAN, Clark (2012): *Diversity in U.S. Mass Media*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- MILLS, Brett (2004): «Comedie Vérité. Contemporary sitcom form». *Screen*, vol. 45, n° 2, pp. 63-78.
- (2009): *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MINTZ, Larry (1985): «Situation comedy». En ROSE Brian G. (ed.), *TV Genres: A Handbook and Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, pp. 107-129.
- MORRISON, Toni (1992): *Playing in the Dark*. New York: Vintage Books.
- MYERS-SCOTTON, Carol (1988): «Code-switching as indexical of social negotiation». En HELLER, M. (ed.), *Codeswitching*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 151-186.
- NEALE, Steve (1980): *Genre*. London: British Film Institute.
- OCHS, Elinor (1990): «Indexicality and socialization». En STIGLER, J. *et al.* (eds.), *Cultural Psychology*. Cambridge y New York: Cambridge University Press, pp. 287-308.
- OTTENHEIMER, Harriet J. (2012): *The Anthropology of Language. An Introduction to Linguistic Anthropology*. Belmont, CA: Wadsworth.
- PÉREZ GÓMEZ, Miguel Ángel (coord.) (2011): *Previously on: Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la*

Televisión. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

QUIST, Pía y JØRGESEN, Norman (2007): «Crossing – Negotiating social boundaries». En AUER, P. y Wie, L (eds.), *Handbook of multilingual and multilingual communication*. Berlin y New York: Mouton de Gruyter, pp. 371-389.

REY, Endika (2011): «Are you ´aving a laugh? El PostHumor y la nueva sitcom». En PÉREZ GÓMEZ, Miguel Ángel (coord.), *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 167-180.

RHODES, Joe (2007): «A Fictional Video on MySpace Puts a TV Show’s Promotion into Hyperspace». [En línea]. *The New York Times*, 9 de abril. En: www.nytimes.com/2007/04/09/business/media/09sparkles.html [Consulta: 13 de octubre de 2012].

ROMÁN, Alejandro (2008): *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión.

SCHEURER, Timoty E. (2008): *Music and mythmaking in film. Genre and the role of the composer*. Jefferson, NC: McFarland.

THOMSON, Robert J. (1997): *Television’s Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

WOLTON, Dominique (1995): *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*. Barcelona: Gedisa.

Filmografía

ANGELL, David, CASEY, Peter y LEE, David (crs.) (1993-2004): *Frasier*. Estados Unidos de América: NBC.

CRANE, Davis y Kauffman, Marta (crs.) (1994-2004): *Friends*. Estados Unidos de América: NBC.

DAVID, Larry y Seinfeld, Jerry (crs.) (1989-1998): *Seinfeld*. Estados Unidos de América: Castle Rock Entertainment, Conundrum Entertainment.

DUNSKY, Evan; BRIXIUS, Liz y WALLEM, Linda (crs.) (2009-): *Nurse Jackie*. Estados Unidos de América: Showtime, Studio Universal.

FEY, Tina (cr.) (2006-2013): *30 Rock*. Estados Unidos de América: NBC.

LLOYD, Christopher y LEVITAN, Steve (crs.) (2009-): *Modern Family*. Estados Unidos de América: ABC.

THOMAS, Craig y BAYS, Carter (cr.) (2005-): *Cómo conocí a vuestra madre (How I Met Your Mother)*. Estados Unidos de América: CBS.

VERBINSKI, Gore (dir.) (2001). *The Mexican*. Estados Unidos de América: Dreamworks.