

ANNA TOUS ROVIROSA

L'era del drama a la televisió

Recurrència temàtica i gènere a cinc sèries

INTRODUCCIÓ

Presentació

En aquest estudi es planteja l'estat de la qüestió de les diferents aproximacions al perquè de la persistència de mites, temes i arquetipus en diverses manifestacions culturals, i s'analitza la seva pervivència en la serialitat estatunidenca contemporànea, exemplificada amb les sèries *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC: 1999-2006), *CSI: Las Vegas* (*CSI. Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-), *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-), *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC: 2004-) i *House* (*House, M.D.*, Fox: 2004-). Es planteja la contraposició de dues grans perspectives, la mítica i la intertextual, complementada per la perspectiva respecte la qüestió dels paradigmes bàsics: formalisme, estructuralisme, postestructuralisme i deconstrucció. S'indaga en la moderna importància del concepte d'originalitat, així com en l'estudi de la intertextualitat. Es proposa una tipologia de la recurrència temàtica, i es considera la utilitat de les diferents perspectives teòriques de cara a la seva utilitat metodològica per a l'anàlisi de productes audiovisuals concrets, amb l'anàlisi de les cinc sèries estatunidenques, posant a prova el mateix mètode que es presenta. S'arriba a la conclusió que la metodologia provinent d'estructuralisme i formalisme esdevé més pragmàtica per a l'esmentada anàlisi, però que requereix també la complementarietat d'un punt de vista figuratiu, dinàmic, que escapés al logocentrisme.

La recerca prové de la tesi doctoral de l'autora, *El text audiovisual: anàlisi des d'una perspectiva mediològica* (UAB, 2008) i consisteix en l'aplicació d'una proposta metodològica, creada a partir de mètodes precedents, en cinc sèries de ficció estatunidenques pertanyents al gènere dramàtic, amb un interès clar en els referents intertextuals i el tractament del text audiovisual com a text a editar. La metodologia s'aplica en cinc sèries diferents, amb la finalitat de ratificar la hipòtesi pel que fa a la presència de recurrència temàtica, i també suposa una demostració de la possible aplicabilitat del mateix mètode en qualsevol producte audiovisual, en la mesura que pugui suposar una aportació de caire científic. En conjunt, s'ha analitzat la primera temporada de les cinc sèries escollides, la qual cosa suposa un total de 114 episodis - *Perdidos*, 24; *CSI: Las Vegas*, 23; *El ala oeste de la Casa Blanca*, 22; *Mujeres desesperadas*, 23; *House*, 22. El visionat de les sèries s'ha realitzat repetidament i curiosa per a cadascun dels episodis, en els diversos formats i suports existents, bàsicament seguint les emissions a les cadenes estatals i mitjançant els coneguts *packs*

de DVD amb què han estat comercialitzades. S'ha realitzat, també, un seguiment del conjunt de la sèrie, per a poder contextualitzar la primera temporada.

Objectius de la recerca

Demostrar que la recurrència temàtica és una característica inherent a la narrativa audiovisual i es manté inalterable més enllà dels condicionants propis de cadascun dels productes, sigui quin sigui el seu mitjà i el seu origen cultural i geogràfic. Que és inherent no només al relat etnogràfic –Propp, Dumézil– sinó al relat en abstracte, i a l'audiovisual, objecte d'aquesta investigació. I que ho són amb independència de condicionants com el mitjà i l'origen cultural i geogràfic. Es tracta de constatar tant la presència dels temes de sempre (Tomaševskij, 1928: 41) com la de la recurrència temàtica, i l'actualització del mite, demostrant empíricament que la tria insalvable de temes que caracteritza la producció cultural humana es manté en aquests productes, independentment de l'època i dels seus condicionants culturals.

Hipòtesi i metodologia

Aquesta recerca s'articula al voltant de la hipòtesi que la recurrència temàtica és una característica inherent a la producció cultural humana i, per tant, a la narrativa audiovisual, i que es manté inalterable més enllà dels condicionants propis de cadascun dels productes, sigui quin sigui el seu mitjà i el seu origen cultural i geogràfic. Segons aquesta hipòtesi, la tria insalvable de temes inherent a la creativitat caracteritza també la narrativa audiovisual seriada recent. S'han escollit sèries contemporànies per a mesurar la vigència de la recurrència temàtica en aquests textos audiovisuals actuals.

La metodologia proposada és una anàlisi del text audiovisual cercant la presència de recurrència temàtica, així com l'actualització del mite en aquells productes de ficció que aquí denominem "sèries de qualitat". S'analitzen les sèries com a producte cultural susceptible d'edició, pel que fa al gènere en què s'inscriuen, els temes tractats i els mites que s'hi puguin trobar. Ens remetem a autors com Debray (1999), Imbért (2003) i Carlón (2004), que es poden sintetitzar, *grosso modo*, amb l'expressió metodologia del producte audiovisual com si es tractés d'una obra d'art, en relació a la tradició cultural precedent. La metodologia emprada s'inspira en autors com Dumézil (1970), Ginzburg (1989) i Nagy (2006), especialment pel que fa a la perspectiva que conjuga diacronia i sincronia, el comparatisme mitològic (Lévi-Strauss, 1969), i a la metodologia basada en el mètode comparatiu tipològic, genealògic i històric, i les aportacions de Ryan (1979)

en l'estudi del gènere. L'enfocament escollit és proper a l'estructuralisme, el formalisme, la mediologia i a determinades corrents dels estudis culturals.

L'objecte d'estudi és *el caràcter intertextual de la narrativa audiovisual contemporània*. La recerca consisteix en la identificació de les invariants dels textos serials del corpus, de les característiques d'homologia estructural de la narrativa audiovisual, i aquelles inherents als productes serials analitzats, pel que fa a l'autoreferencialitat, la hibridació genèrica, els tòpics visuals televisius i els trets metatelevisius. La recerca s'articula en la investigació de tradició i novetat en el corpus escollit.

Descripció del corpus empíric

La present recerca consisteix en una anàlisi de les recurrències temàtiques en la narrativa audiovisual, prenent com a corpus empíric cinc sèries estatunidenques de qualitat representatives del gènere drama serial, *Drama Series*, com són *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC: 1999-2006), *CSI: Las Vegas* (*CSI. Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-), *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-), *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC: 2004-) i *House* (*House, M.D.*, Fox: 2004-). La recerca es realitza a partir d'un substrat teorimetodològic, de caràcter interdisciplinar, construït amb el propòsit de dur a terme una anàlisi detallada de les sèries esmentades. Les sèries escollides s'empren per a comprovar la utilitat del model teòric i de la metodologia emprades, que podran servir per a l'anàlisi d'altres productes de ficció.

El corpus d'anàlisi està compostat per les primeres temporades de les sèries esmentades, que enumerem i descrivim succintament a continuació, pel que fa a les seves característiques pragmàtiques i d'emissió, tant als EUA com a Espanya.

Sèrie	Subgènere	Canal televisiu	Inici de l'emissió a Espanya	Episodis de la primera temporada
<i>CSI: Las Vegas</i>	Subgènere policíac i forense	Tele5	2002	22 episodis
<i>El ala oeste de la Casa Blanca</i>	Subgènere polític	TVE-1/ La2	2003	22 episodis
<i>Perdidos</i>	Subgènere d'aventures i ciència ficció	TVE-1/ La2	2005	24 episodis
<i>Mujeres desesperadas</i>	Subgènere comèdia negra i soap-opera	TVE-1/ La2	2005	23 episodis
<i>House</i>	Subgènere drama hospitalari i detectivesc	Cuatro	2006	22 episodis

L'elecció de les cinc sèries com a corpus d'anàlisi es deu al fet que constitueixen una mostra significativa de cinc combinacions genèriques diferents del drama de qualitat estatunidenc emès a Espanya. Aquestes sèries suposen la part més visible del retorn de la producció televisiva estatunidenca de ficció a les graelles espanyoles¹ en el moment d'eclosió de l'*era del drama* als EUA –en paraules de James L. Longworth Jr. (2000-2002)– i són, també, exemples paradigmàtics de la hibridació genèrica de la narrativa audiovisual contemporània i de la intertextualitat metatelevisiva que la caracteritza, com tindrem ocasió de demostrar.

Metodològicament el corpus és força homogeni, tant pel que fa a la quantitat d'episodis per temporada, com per la durada de cadascun dels episodis de les sèries analitzades, que és d'una hora, amb publicitat inclosa. Les sèries de les *networks* acostumen a tenir una durada de 42 minuts per episodi, amb quatre pauses publicitàries que modifiquen la clàssica estructura del text en tres actes² i tenen aproximadament 22 episodis; als casos analitzats les temporades oscil·len entre els 22 i els 24 episodis. Les sèries analitzades també comparteixen altres característiques, com ara que les cinc són corals³. El corpus empíric de la recerca està format per la primera temporada de cadascuna de les sèries esmentades. La tria obeeix no només a la necessitat metodològica de delimitar el territori a analitzar sinó també al fet que, des del punt de vista de la lògica del mercat audiovisual, la primera temporada de qualsevol sèrie de ficció suposa l'establiment de les regles del joc d'aquell producte, pel que fa al disseny de la sèrie en la configuració de temes, trames, estructura i personatges. El corpus textual consisteix en un conjunt força compacte i homogèniament representatiu del gènere drama serial, format per un total de 114 episodis que componen la primera temporada de les cinc sèries.

¹ Vegeu *Context televisiu espanyol: Arribada de l'era del drama a Espanya*.

² Joyard, O., Prigent, L., *Hollywood, el reino de las series (Le règne des séries)*, Agat Films & cie, Art France i Jimmy, 2005. Emissió per Canal Plus: 11-03-2007.

³ El protagonisme és desigual, ja que pot recaure en un sol personatge –*House*, *CSI*–, ser relativament equitatiu –*Mujeres desesperadas*, *El ala oeste*– o presentar oscil·lacions, com succeeix a *Perdidos* amb el lideratge de Jack. *Perdidos* i *El ala oeste* coincideixen (set protagonistes, un líder). En tots els casos, exceptuant *Mujeres desesperadas*, hi ha un protagonista-líder. *House* és un dels casos més paradigmàtics d'aquest lideratge: el protagonisme indiscutible del personatge caracteritzat per Hugh Laurie envoltat d'un equip de col·laboradors fix. *CSI* també compta sempre amb un protagonista líder: Grissom a *CSI: Las Vegas*, Horatio a *CSI: Miami* i Mac Taylor a *CSI: New York*.

PART I: OBJECTE D'ESTUDI

1. DEFINICIÓ DE L'OBJECTE D'ESTUDI

1.1. El text serial audiovisual. Proposta de definició

Des de la perspectiva de la pragmàtica textual es considera que el text és una cadena lingüística parlada o escrita que forma una unitat de comunicació. El text fílmic, és a dir, la consideració dels productes audiovisuals com a textos, és una extensió transemiòtica del concepte (Ducrot; Schaeffer, 1972: 547). Les definicions de text fílmic dels estudiosos del comparatisme literari i fílmic incideixen en l'esmentada característica transemiòtica, com ho fa Paz Gago (2004: 213), qui exposa que la majoria de propostes sobre l'anàlisi textual fílmica de finals del segle XX –Aumont i Marie, 1988; Casetti i Chio, 1990; Carmona, 1991; González Requena, 1995– prenen com a fonamentació teòrica la semiòtica textual d'acord amb els postulats de Metz, segons el qual l'estudi del film s'ha de centrar en l'estudi de la forma del contingut (2004: 204).

Pel que fa a l'anàlisi del text com a cadena lingüística, cal recordar que després de Propp (1928; 1940) hi ha hagut diversos intents d'estudiar el *text* en base a les estructures lingüístiques, bàsicament de la mà de Todorov (1969, 1971, 1972). Pel que fa a la relació entre estructuralisme i lingüística, no cal recordar que l'estructuralisme s'inspirava en els models lingüístics de Ferdinand de Saussure (1916). Van Dijk (1979) ha dut a terme una gramàtica del relat basada en les macroestructures⁴ que té conomicatàncies amb l'esquema narratiu canònic de Greimas (1979)⁵, elaborat arran de les funcions dels personatges establertes per Propp (1928).

Els diferents conceptes necessaris per a delimitar i analitzar el nostre objecte d'estudi són: relat audiovisual, text audiovisual, text televisiu, text serial audiovisual, flux televisiu, *schedule*, programa i supertext. Emprem el terme *relat audiovisual* per a referir-nos a la producció televisiva des d'una perspectiva narratològica. El *text audiovisual* és la denominació de Rastier per a la necessària ampliació del concepte tradicional de text lingüístic a un concepte que englobi tant el text esmentat com l'audiovisual i multimèdia (Rastier, 2001: 2). El *text televisiu* ens interessa en la seva dimensió simbòlica, quant als significats i representacions de les narracions (Buonanno, 1999: 91, n.5). Considerem que pot fer referència a un conjunt de productes que presenten certa homogeneïtat (les sèries dramàtiques analitzades en conjunt, cadascuna d'elles, o una temporada sencera) o al text complet de la graella

⁴ Resum amb funció prolèptica, orientació, acció, evaluació, resolució del conflicte i coda.

⁵ Manipulació, competència, performància i sanció.

televisiva, esdevenint un text continu, sense fi, en el sentit que li dóna Treserras –“El descrivim com un *text sense fi de naturalesa mendicant escrit tot ell en un sol estil*” (Tresserras, 2005: 58)⁶– i que és equivalent al terme *schedule*, amb el qual Browne (1987: 585-599) fa referència al text complet de la programació televisiva, i a *flux televisiu*, que Williams empra per designar veure la televisió com una experiència unificadora d'un conjunt de programes, a diferència de les experiències culturals concretes (Williams, 1974: 86-89). John Fiske també qualifica de *textual* la seva investigació sobre televisió, però donant més rellevància a un dels àmbits d'interès de la nostra recerca: la intertextualitat (Fiske, 1987: 16).

El *supertext* (Browne, 1987) conté el text i el paratext. Engloba tant els programes com els seus materials promocionals. El terme *supertext* suposa una suma del concepte de *text televisiu* i el de *paratext* de Genette, que considerem aplicable al material promocional que acompanya els programes⁷. Ens sembla molt interessant la definició de Buonanno de text televisiu, especialment la dimensió simbòlica esmentada i la delimitació del concepte *versus* el més convencional i acotat de programa (Buonanno, 1999: 91, n.5). En aquest sentit, vegeu també Fiske (1987: 13 i ss), qui diferencia *text* i *programa* des de la vessant interpretativa (“a program becomes a text at the moment of reading”, Fiske, 1987: 14) i considera que un programa com *Dallas* produeix diferents textos, en funció de la recepció; el programa és l'espai de producció, de la indústria; el text l'espai de recepció, del lector o espectador.

El nostre objecte d'estudi és la dimensió simbòlica del text televisiu de cinc sèries representatives del gènere dramàtic. Pel que fa a *text televisiu* i *text serial*, sèries i serials, com a formes narratives dominants de la televisió, són, per definició, textos oberts i incomplets, com succeïa amb els fulletons i a diferència de la resta de narrativa⁸. Els productes televisius serials són objecte de crítica respecte la manca d'originalitat i l'excés d'utilització de clíxés. **És precisament per aquest motiu, la inestabilitat (o obertura) del text serial, que s'emfasitzen les recurrències, les invariants de la serialitat** (Calabrese, 1987).

⁶ La cursiva és de l'autor.

⁷ El paratext de Genette és un concepte literari: “Título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta y otros muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (*variable*) al texto” (Genette, 1982: 11) [la cursiva és de l'autora].

⁸ Vegeu Feuer *apud* Fiske, 1987: 144.

Entenem que **el text serial audiovisual és una extensió transemiòtica del concepte text** que, sense perdre la dimensió lingüística que li és pròpia, es modifica d'acord amb el mitjà –audiovisual, multimèdia, televisiu– que constitueix el seu suport. **S'ha d'adscriure a la categoria de text fílmic i text televisiu en la seva dimensió simbòlica, però s'ha de diferenciar del flux televisiu, el supertext i el programa.** Comparteix les característiques del text televisiu, especialment la intertextualitat, però **se'n diferencia pel que fa al caràcter obert, inestable i especialment recurrent de la serialitat.**

1.2. Recurrència temàtica. Proposta de definició

Per recurrència temàtica entenem el fet que una sèrie d'ingredients d'origen literari –o coincidència literària, amb origen mític compartit– reapareguin constantment a la producció cultural. La repetició és condició *sine qua non* dels casos de recurrència, tot i que no és suficient. A partir de la repetició neix la figuració ?el mite, l'arquetipus, o el tema (Tous, 2004: 66, 76)? i, amb ell, la recurrència. Diferenciem entre figuracions *primàries* com mite, arquetipus i tema, i figuracions *secundàries* com *loci*, *topoi*, motius, personatges, figures, situacions, escenes, espais i imatges. Establim una tipologia de recurrències: recurrència formal, recurrència estructural, recurrència mítica i recurrència intertextual, que pot ser erudita o de transmissió, de base cultural, metatelevisiva, o de cultura de masses.

L'hipertext televisiu serial estatunidenc

La manca d'originalitat i la selecció dels *topoi* com a tria de temes, d'entre un conjunt existent, és pròpia tant de Quintilià com dels retòrics clàssics. És innegable el caràcter hipertextual i fagocitador de la cultura occidental (Steiner, 1979⁹; Simone, 2000). El marc i el rerefons cultural de creació de la producció audiovisual estatunidenca de la present recerca pertany a la concepció de la producció cultural occidental, tal com assenyala Simone (2000), basada en la còpia i el reciclatge. Pel que fa a la indústria televisiva estatunidenca, ha estat caracteritzada des dels seus inicis per l'ús d'adaptacions (radiofòniques, teatrals, cinematogràfiques) i per la retroalimentació i la hipertextualitat interna, que afavoreix generar ingressos i minimitzar costos, dues premisses empresarials bàsiques, ja que recicla materials i afavoreix la interacció entre

⁹ Segons Steiner, el primer cas d'intertextualitat és “la vida intrincadament refractada de la Ilíada dentro de la Odisea –el canto del rapsoda sobre Troya que oye el disfrazado Ulises” (Steiner, 1987: 109).

diferents branques de l'entramat industrial. A propòsit d'un cas d'hipertextualitat concret de l'agent de l'FBI de *Bones* (*Bones*, Fox, 2005-) respecte els protagonistes d'*Expediente X* (*The X Files*)¹⁰ esmenta dues de les característiques bàsiques de la referencialitat, que analitzem en aquesta recerca: la hipertextualitat visible com a tendència actual i –encara que ho faci amb certa ironia– la fagocitació i actualització del mite.

Quant als condicionants de la hipertextualitat, són, com s'ha observat, dobles: relatius al procés creatiu i relatius al procés industrial. Als efectes d'aquesta recerca, pel que fa a la nomenclatura, considerem que hipertextualitat i intertextualitat són pràcticament sinònims, com es desprèn de Barthes (1968), Genette (1982) i Kristeva (1966, 1996). Es tracta del procés mitjançant el qual els agents (les referències i les recurrències) estableixen un determinat tipus de relació entre els temes i els seus referents. El terme *referència* s'emptra per a al·ludir la cita, al·lusió o repetició; i la *recurrència* s'usa quan la referència té un sentit mític. Els orígens teòrics de la intertextualitat es deuen a Bakhtin, però Kristeva va ser la primera en emprar el terme (1969¹¹), referint-se al fenomen de la interdependència dels textos literaris. Per a Genette (1982) és el un dels cinc tipus de transtextualitat. D'acord amb el narratòleg francès, la intertextualitat és la relació de copresència entre dos o més textos, ja sigui cita, plagi, al·lusió. L'hipertext, per a Genette, és “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (...) o por transformación indirecta, diremos imitación” (1982: 17)¹².

1.3. Marc teòric

1.3.1. Fonamentació conceptual

Mitjançant una proposta interdisciplinària i sincrètica, recuperem les eines que jutgem imprescindibles de cada paradigma per a la nostra metodologia. Tant

¹⁰“Characters on television increasingly reference old shows in a knowing way (...).Such winking self-consciousness is a trend, a way of adding modern edge to old-fashioned dramas and sitcoms. But it could also be a more primitive rite, like African tribesmen who eat the heart of valiant enemies in the hope of ingesting their courage”, STANLEY, A. (2005), “Unexplained Phenomena Lurk Behind New shows”, *The New York Times*, (Late Edition, East Coast). New York, N.Y.: 13-09-2005, p. E1.

¹¹ *Séméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969. Especialment “Le mot, le dialogue et le roman” (1966) i “Le text clos” (1966-1967), citat per Selva-Solà, 1997: 17.

¹² Els cinc tipus de transtextualitat de genette són intertextualitat, arxitextualitat, hipertextualitat, paratextualitat, metatextualitat. La metatextualitat és l'èvocació d'un altre text sense citar-lo explícitament i la hipertextualitat és la relació entre hipertext i hipotext o *text anterior* (Genette, 1982: 10-15).

postestructuralisme com deconstruccionsisme es consideren paradigmes superats pels Estudis Culturals. El deconstruccionsisme va començar a declinar als anys 80 (Azúa, 1999: 130). La semiòtica (1960-1970) i els Estudis Culturals (auge 1970-1980) coexisteixen durant una dècada. Als anys 80 els estudis d'audiència (mètodes sociològics, enquestes, observació participant) s'emmarquen en una perspectiva més positiva, que acusa l'estructuralisme de ser pseudocientífic, quan la pretensió de ciència va caracteritzar el paradigma.

Emmarquem la metodologia de la present recerca en l'anàlisi textual, un dels quatre àmbits d'estudi de la televisió, segons Creeber (2006: 6, 27): anàlisi textual, estudis d'audiència i recepció, anàlisi institucional i anàlisi històrica¹³. **L'anàlisi textual, segons Creeber, utilitza habitualment metodologia pròpia de la semiòtica, la teoria del gènere literari, la narratologia, l'anàlisi ideològica, l'anàlisi del discurs, el postmodernisme, i també pot incloure l'anàlisi de contingut. La metodologia consisteix en l'anàlisi empírica, d'un text televisiu. La nostra recerca comparteix amb l'anàlisi textual** disciplines com la semiòtica, la teoria del gènere literari, la narratologia i el postmodernisme.

Els precedents de l'anàlisi textual per a Creeber (2006: 27) són els estudis literaris, la semiòtica i l'estructuralisme que considerem, alhora, referents ineludibles dels Estudis Culturals. La *democratització cultural* dels estructuralistes, amb l'ús generalitzat del terme *text*, provoca una evolució de l'estudi del text televisiu, emmarcada en un canvi cultural sense precedents, marcat, especialment, per l'existència de nivells culturals¹⁴ o per la seva superació: els Estudis Culturals tenen com a objecte d'estudi bàsic la cultura popular, fruit d'aquesta evolució. Aquest canvi acadèmic, social¹⁵ i cultural

¹³ La resta d'àmbits de Television Studies tenen les següents característiques: 1. Estudis d'audiència i recepció. Àmbit d'estudis propers a la sociologia, que tenen en compte dimensions extratextuals com l'audiència i el màrqueting dels programes i comparteixen amb l'etnografia, l'antropologia i l'etnometodologia (observació de conductes rutinàries) tècniques com les entrevistes, l'observació participant i els grups de discussió. 2. Anàlisi institucional. Aproximació política i socioeconòmica que se centra en la indústria televisiva i la seva relació amb les institucions: regulació, polítiques de comunicació, legislació governamental. 3. Anàlisi històrica. Ús dels programes antics, de documentació, i entrevistes d'arxiu. Pot utilitzar les altres tres anàlisis per completar la perspectiva històrica (Creeber, 2006: 6).

¹⁴ Frank R. Leavis se cenyeix a la *great tradition* (1948), de la mateixa manera que d'altres estudiosos de la comunicació, com Dwight MacDonald i Edward Shils (1969).

¹⁵ La repercussió social del canvi esmentat es pot observar amb el canvi de classificació de la televisió per part del centre d'estadística de Catalunya, l'IDESCAT. A partir de 1996 el consum de televisió és un indicador més de l'Estadística de Consum i Pràctiques Culturals realitzada per l'IDESCAT.

provoca la revisió de nocions tradicionals de l'obra d'art i el producte cultural com la de qualitat, canon i intenció de l'autor (Creeber, 2006: 28).

L'empremta més llunyana pel que fa a la metodologia emprada en aquesta recerca prové del **formalisme**. El nostre interès en el formalisme rau en l'aplicabilitat de part de la seva teoria, pel que fa a la maduresa del producte artístic o creatiu, especialment pel que fa a la seva consideració de la literatura com un ús especial del llenguatge, separant l'objecte –el producte artístic– del subjecte creador, amb un marcat interès per les tècniques expressives utilitzades i per la literarietat dels textos. Considerem cabdal la distinció entre *sjuzet* (trama) i *fabula* (relat), partint de la definició aristotèlica de trama a la *Poètica*. La trama (la disposició artística dels elements del relat i els recursos emprats per interrompre-la) és literària, la fàbula és només la matèria prima de la trama, per als formalistes (Selden, 1985).

Un altre dels temes cabdals del formalisme és considerar la narració (una novel·la, un conte) com a realització possible, fruit de les combinacions i continguda en una superestructura, però el formalisme no es contenta amb reduir la literatura a una fórmula, sinó que també s'interessa per l'evolució i les novetats que proporcionen les diferents fases narratives i literàries a partir de la superestructura al·ludida. En la recerca, es procura articular l'anàlisi pel que fa al binomi tradició/novetat, emmarcant el text televisiu en la seva homologia estructural, les invariants temàtiques culturals i les invariants inherents al text televisiu.

L'estructuralisme francès va utilitzar àmpliament el formalisme rus per a la formulació d'algunes de les seves teories. Comparteix amb el formalisme una clara pretensió científica; descomposa el text en codis i convencions; el text esdevé un artefacte que es pot decodificar. Si el formalisme es basava en l'estructura lingüística de les obres literàries (Propp, i, a partir d'ell, la narratologia estructuralista de Todorov), l'estructuralisme dóna un pas més i procedeix a la seva extrapolació: indaga en la gramàtica, la sintaxis o els esquemes fonèmics de sistemes socials tan diversos com una narració, la moda, els mites, els tòtems, la cuina o el parentiu. En una primera fase l'estructuralisme estudia els fonemes, que revelen un sistema d'oposicions binàries subjacents a l'ús de la llengua (Barthes). Més endavant l'anàlisi *fonèmica* s'aplicarà a l'estudi de mites, ritus i estructures de parentiu (Barthes, 1957; Lévi-Strauss, 1958), buscant el sistema de diferències sota aquestes pràctiques concretes. És rellevant l'estudi del mite de Lévi-Strauss a través de les oposicions binàries.

De la mà dels estructuralistes es duu a terme un intent d'establir una gramàtica universal del relat, amb la finalitat d'aconseguir un model narratiu a partir del qual les

narracions concretes, particulars, s'analitzen en termes de desviacions (Barthes, 1966). L'estructuralisme dictamina la *mort de l'autor* (Barthes, 1968), ja que la seva capacitat creadora es limita a compondre un text literari a partir d'una barreja de textos precedents. L'esmentada noció minimitza la importància de l'originalitat. La relacem amb l'estratificació del text televisiu. Pel que fa a la gramàtica universal del relat, constatem l'esquema narratiu canònic (Greimas) i les similituds de recurrència formal, entre el text literari i el televisiu.

La metodologia d'aquesta recerca requereix la concepció *democratitzadora* del text pròpia de la semiòtica, la ciència dels signes, per a analitzar productes audiovisuals. La semiòtica és una eina fonamental de l'estructuralisme. Per a aquesta disciplina, qualsevol text és un complex sistema de signes, prescindint de les classificacions canòniques tradicionals de l'obra literària i considerant "text" tant un poema de Shakespeare com un programa televisiu. Els Estudis Culturals (1960-1990) mantindran la redefinició del concepte de "cultura" que comença amb l'estructuralisme i es preocuparan per noves maneres de classificar els productes culturals (oposició local/global, ideologia i poder). Una de les crítiques a l'estructuralisme, i que propiciarà el sorgiment dels paradigmes¹⁶ posteriors, postestructuralisme i deconstrucció, és la reducció a una lectura funcional d'elements que s'escapen a aquest tipus d'interpretació –especialment els mífics. Des de la crítica literària, Dabéziez acusa l'estructuralisme de basar els estudis sobre el mite en la reducció d'aquest objecte d'estudi a lògica purament conceptual (Dabéziez, 1992: 966)¹⁷. Per a constatar l'actualització del mite, considerem necessari complementar les *eines metodològiques* de l'estructuralisme i el formalisme amb les consideracions de Dabéziez.

Els postestructuralistes consideren que la significació té una naturalesa inestable. A partir de la *mort de l'autor* (Barthes, 1968), el lector i la seva interpretació del text cobren un major protagonisme. El text està obert a múltiples interpretacions, el significat no està fixat sinó que depèn de la interpretació del lector. Pel que fa a la intertextualitat, els postestructuralistes consideren que la mera comunicació porta implícita la inevitable citació intertextual. La principal diferència de postestructuralisme i de deconstrucció respecte el formalisme i l'estructuralisme és no buscar "la unidad del texto mediante las armonías de las diferencias, sino su desintegración por medio del mantenimiento irreductible de las diferencias" (Azúa, 1999: 126). Kristeva (1996),

¹⁶ Paradigma en el sentit de Kuhn (1990: 80).

¹⁷ Dabéziez (1992: 966) exemplifica la reducció a una lectura funcional d'elements que s'escapen a aquest tipus d'interpretació amb l'Èdip de Lévi-Strauss a *Antropología Estructural*.

Derrida i Foucault (1984) –superats els seus inicis estructuralistes– són alguns dels màxims exponents de postestructuralisme i deconstruccionisme. Com ha exposat Eco a propòsit de Derrida i la seva *relació intertextual* amb Searle (1977), el **deconstruccionisme** relaciona la *mort de l'autor* (Barthes, 1968) i la manca de significat apriorístic, previ, de qualsevol text (Eco, 1984: 266).

De l'àcida però acurada definició de Félix de Azúa de “deconstruccionisme” destaquem que el text literari, en ell mateix, planteja la impossibilitat de sentit: “Todo texto carece de la unidad imprescindible para pretender que el texto sea reductible a *un* significado” (Azúa, 1999: 126). I també que la “envoltura retòrica” de l'obra literària és, per als deconstruccionistes, l'obra literària mateixa. El text no té fons, i l'acumulació de lectures i interpretacions no enriqueix l'obra, sinó que s'anul·len entre elles. Les nostres formulacions es remunten als paradigmes anteriors a deconstruccionisme i postestructuralisme, ja que cerquem el sentit del text televisiu –de les recurrències, del gènere.

És interessant constatar certa genealogia d'autors que aborden la problemàtica des de la mateixa perspectiva –l'existència d'una estructura que palpita sota les figuracions concretes, ja sigui en un sentit ampli, que comprèn des de la lingüística a l'inconscient (Chomsky, Kant, Jung, 1934, 1954) o en un sentit més restringit, pel que fa a les figuracions pròpies de les creacions culturals (Bachelard, 1938; Campbell, 1949; Frye, 1977; Durand, 1979¹⁸); ja que sembla que l'esmentada genealogia justifiqui la reacció tan oposada dels **postestructuralistes**, que parlen –parafrasejant Barthes, 1968: 1015– del text com un teixit nou que absorbeix, de manera fragmentària, allò que l'envolta.

D'acord amb el postestructuralisme i en contradicció amb els paradigmes precedents, l'ésser humà no escull d'entre un fons temàtic existent, no duu a terme, en el procés creatiu, una identificació i manipulació de tòpics (Dufays, 2002: 125). En comptes de fons temàtic, el postestructuralisme fa referència a una xarxa intertextual que comprèn els textos escrits i orals i, per tant, referents també a la conducta humana. Dóna un pas més respecte Genette (1982) i Kristeva (1986), els quals afirmen que no cal obsessionar-se amb la intertextualitat, perquè tots els textos estan fets d'altres textos. La nostra proposta metodològica pretén ser sincrètica, identificant l'homologia

¹⁸ La llista no és exhaustiva quant a estudiosos del comparatisme literari o filmic. Urrutia, per posar només un exemple, parla d'“estructures narratives abstractes”, comuns i no específiques del cinema o la novel·la, que pateixen modificacions segons quin sigui el suport i el sistema semiòtic (Urrutia *apud* Paz Gago, 2004: 208).

estructural del text televisiu i, alhora, les invariants i la hipertextualitat. En ressaltem els precedents d'anàlisi comparatista (Dumézil, 1970; Ginzburg, 1989; Nagy, 2006), mesclant la perspectiva diacrònica i la sincrònica. Elaborem una proposta de tipologia i classificació de les referències, sense que necessàriament sigui contradictòria amb els postulats de Kristeva i Foucault pel que fa a la intertextualitat. En l'anàlisi de les cinc sèries del corpus observarem fins a quin punt els textos televisius són teixits nous de citacions, mosaics amb redistribució de fragments.

Kristeva considera superada la noció d'intertextualitat en el "banal sense of study of sources" (Kristeva, 1986: 37). I la defineix com quelcom molt més ampli, com un mosaic de citacions: "Each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read [...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (Kristeva, 1986: 37). Barthes amplia la idea de Kristeva, considerant que "l'intertext és un camp general de fórmules anònimes, l'origen del qual és difícil de localitzar, de citacions inconscients i automàtiques, posades entre cometes" (Barthes, 1968: 1015). Una de les diferències fonamentals entre els postestructuralistes i els estructuralistes i formalistes rau en la concepció de la intertextualitat de cada paradigma. Per a Kristeva, Derrida i Foucault, tot és textual, qualsevol text remet a altres textos. A partir d'aquests autors ja no té sentit la diferenciació entre recurrència volguda i no volguda¹⁹.

A diferència de les diverses propostes de reduir la narrativa a cap esquema –els arquetipus²⁰ de Plató, les funcions de Propp, les lèxies²¹ de Barthes–, segons els postestructuralistes tot remet a tot, i per tant no es poden establir funcions aïllades. No accepten formes a què agafar-se, perquè tot és intertextual sens fi. La mera comunicació porta implícita la inevitable citació intertextual, i és en aquest sentit que s'ha d'entendre la doble columna d'*Stabat Mater* (Kristeva, 1986: 160-187): la narració del sentiment individual de maternitat està no només intrincadament relacionat amb el

¹⁹ "El libro está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red" (Foucault, 1969: 37).

²⁰ Plató, al Llibre XI de *La República*, estableix l'existència de tres nivells de realitat, el primer dels quals està constituït per les formes ideals o arquetípiques, que gaudeixen d'una plenitud inqüestionable. En segon lloc hi ha els objectes físics o fenòmens (és a dir, reflexos de les formes ideals) i, per últim, les imatges, que són la còpia d'una còpia d'una realitat més genuïna.

²¹ Concepte que Barthes explica a *S/Z* (1970). Es tracta d'unitats d'ordre semàntic determinades per la lectura i dependents del criteri del lector. Cfr. Villanueva: "Un altre dels problemes [...] és la caracterització de les unitats mínimes de narració [...] No hi ha acord sobre quines haurien de ser aquestes unitats mínimes (funcions, motius, accions, lèxies,...)" (Villanueva, 1986: 66).

sentiment de maternitat “en abstracte”, sinó inscrit i previst en ell, inevitablement. En aquest sentit, cercarem la vinculació entre els temes de sempre (Tomaševskij, 1928: 41) i la recurrència temàtica.

Debray (1999) proposa el terme “**mediologia**” per a designar l'estudi de les interaccions entre tècnica i cultura del present i del passat. Més enllà de la conciliació que proposa entre tècnica i cultura, en destaquem la *consciència* metodològica de la complementarietat entre sincronia i diacronia. Debray considera que la transmissió és transformació (Debray, 1999: 27) –el que nosaltres anomenem *actualització sincrònica*, l'obligatorietat de tenir en compte l'actualització del mite– i, d'altra banda, que la cultura és la suma d'adquisicions acumulades (Debray, 1999: 32)²². Per tant, coincidim amb Debray en la importància metodològica conferida a diacronia –des de la nostra perspectiva, llistats positivistes de figuracions i temes literaris– i sincronia –actualitzacions constants del mite.

1.3.2. Delimitació d'una metodologia d'anàlisi de productes audiovisuals de ficció

Destaquem com a precedents de la metodologia proposada el comparatisme mitològic de Dumézil (1970) i la perspectiva diacrònica i comparada de Ginzburg (1989). L'anàlisi textual de les cinc sèries estatunidenques es duu a terme seguint els següents passos:

- a) identificar els ingredients o figuracions emprats en els textos televisius analitzats –les invariants, terme emprat per Calabrese (1987: 50) i element teòric fonamental de la teoria de la literatura (Villanueva, 1991: 208)– i analitzar-les des d'una aproximació interdisciplinària, utilitzant el comparatisme mitològic (Lévi-Strauss, 1958; Dumézil, 1970; Ginzburg, 1989), l'anàlisi textual de Rastier (2001) i la temàtica (Brunel, 1992; Dabiez, 1992; Durand, 1979; Guillén, 1985 i 1998; Gubern, 1993 i 2002; Balló i Pérez, 1995, 2000, 2005).
- b) identificar les característiques d'homologia estructural de la narrativa audiovisual amb ajuda de la semiòtica, el formalisme (Eco, 1979, 1983, 1984, 1994; Calabrese, 1987; Greimas, 1979; Todorov, 1972, Propp, 1928 i 1940) i la

²² “La humanidad está hecha más de muertos que de vivos” (Auguste Comte).

narratologia (Genette, 1972, 1982), amb la finalitat de diferenciar les característiques pròpies de la narrativa audiovisual²³.

- c) discernir si podem parlar d'unes característiques televisives de la narrativa audiovisual de ficció pròpiament dites, més enllà de les analitzades als punts precedents: autoreferencialitat, hibridació genèrica i la multigenericitat, fent ús de la investigació acadèmica televisiva (Creeber, 2001, 2004 i 2006; Buonanno, 1999; Álvarez, 1999; Lacalle, 1999 i 2001; Cascajosa, 2005; Imbert, 2003).

Es considera una part bàsica de l'anàlisi constatar característiques com la hibridació genèrica, els trets metatelevisius de les sèries analitzades, i no només amb finalitats descriptives, sinó també amb la intenció de contribuir a ratificar la hipòtesi. Demostrar que la recurrència temàtica es manté en sèries televisives de qualitat corroborarà que es tracta d'una característica inherent a la narrativa audiovisual i, per extensió, a qualsevol tipus de producció artística, entenent el mitjà televisiu i, especialment, la serialitat, com aquells que millor combinen el binomi *novetat* i *tradició*.

L'objecte d'estudi d'aquesta recerca consisteix en l'anàlisi del caràcter intertextual de la narrativa televisiva, concretament amb l'anàlisi de sèries de ficció televisives *must-see TV* per tal d'identificar-ne les recurrències temàtiques, des d'una perspectiva interdisciplinària que té en compte la narratologia, la teoria de la literatura, la mitologia, la semiòtica i l'antropologia, i que podríem qualificar d'intertextualitat mediològica, en la mesura que el text televisiu conversa amb els textos precedents. El marc teòric té com a punt de partida l'esmentat treball de recerca; acceptada la vessant interdisciplinària s'empraran diferents paradigmes i autors: Guíllén i Brunel (tematologia), Propp, Barthes i Lévi-Strauss (estructuralisme, formalisme), Duch, Durand (antropologia) Ginzburg, Dumézil (comparatisme mitològic) i Frye (crítica literària). Les diferents aproximacions a l'estudi comparatiu acostumen a classificar la metodologia en les àrees tipològiques, genealògiques i històriques. És el cas de Gregory Nagy, que aplica la metodologia de Georges Dumézil per a l'estudi de la comparació de l'heroi èpic (Nagy, 2006). La metodologia de Nagy (2006) consta de tres mètodes comparatius, el tipològic (paral·lelismes entre estructures, proper a l'estructuralisme), genealògic (diferents estructures que deriven d'una font comuna; barreja diacronia i sincronia) i l'històric.

²³ Entenem per "narrativa audiovisual" la narrativa pròpia dels textos audiovisuals i que demostra l'existència d'una homologia estructural entre text literari i text audiovisual.

Per a l'anàlisi del corpus, establim una sèrie de condicionants: propis de la indústria televisiva (*Lògica del mercat audiovisual*), del moment d'emissió i recepció de les sèries (*Contextos*), del gènere (*Perspectiva diacrònic-genèrica*), de l'estructura (*Homologia estructural*) i de la hipertextualitat i l'actualització del mite (*Recurrència temàtica i mítica*). Es pretén analitzar qüestions relacionades amb l'àudiovisual –i productes audiovisuals concrets– des de la perspectiva que Debray ha anomenat *mediologia* (1999), que coincideix parcialment amb el que Carlón (2004) qualifica de metodologia d'anàlisi de l'obra audiovisual com si es tractés d'una obra d'art²⁴ i que apliquen i duen a terme d'altres estudiosos de la comunicació, com ara Imbert (2003). Es tindran també en compte les consideracions de Rastier (2001), que amplien el concepte de text i d'anàlisi textual, en un sentit que inclou l'àudiovisual i multimèdia i que d'altres autors, com Simone, ja havien preconitzat (2000).

Estratificació dels textos

La nova serialitat del segle XXI és una mostra paradigmàtica d'un canvi que també retraten fidelment –i que contribueixen que es produeixi– els Estudis Culturals: la impossibilitat creixent de diferenciar la cultura en les clàssiques categories *highbrow*, *middlebrow* i *lowbrow*²⁵. Es produeix una *barreja* no només intertextual sinó *intercultural*, que permet diverses lectures dels textos. Considerem vigent la classificació de productes culturals però, com veurem, els textos audiovisuals analitzats ens permeten fer referència a una hibridació dels estrats de cultura, dins de les sèries que constitueixen el corpus d'anàlisi. La narrativa audiovisual fagocita tota mena d'*inputs* culturals i, amb o sense paròdia, obeeix els dictats dels Estudis Culturals adquirint consciència del poder de la cultura popular i utilitzant-la (During, 1993: 21).

Així, si, emprant la terminologia de Van Dijk, pel que fa a *macroestructura* (nivell general) la diferència entre èlit i cultura popular ha estat substituïda –o, com a mínim, diluïda– per la globalització i l'oposició binària local/global (During, 1993: 22), quant a *microestructura* (nivell textual) la diferenciació elit/cultura popular esdevé una

²⁴ D'altra banda, la prestigiosa *Literature/Film Quarterly* va dedicar un monogràfic a *Twin Peaks* (1993). El British Film Institute ha publicat una col·lecció dedicada a televisió (Television, Media and Cultural Studies) així com seminaris específics sobre programació televisiva – la Media Studies Conference, que se celebra anualment.

²⁵ Una característica inherent a la cultura ha estat la seva classificació jeràrquica, ja sigui binària (*masscult/ midcult*) o terciària (*highbrow*, *middlebrow* i *lowbrow*, de Dwight MacDonald i Edward Shils, la classificació clàssica (*sublimis o gravis, mediocris i humilis*). Vegeu MacDonald *apud* Bell, 1969: 65.

coordenada més que travessa el text i contribueix a la seva fragmentarietat. El canvi cultural es produeix en paral·lel a les tres fases en què es divideix la televisió: la distinció entre nivells de cultura no *perillava* quan la televisió –la paleotelevisió– es caracteritzava per les tres funcions clàssiques d'entretenir, informar i educar. Amb la neotelevisió i la metatelevisió²⁶ la funció educativa i de transmissió de coneixements de la paleotelevisió passa a segon o tercer terme, i desapareix la verticalitat del flux informatiu (Casetti, 1990: 10) substituïda, a la neotelevisió, per un simulacre d'interactivitat amb l'espectador i, a la metatelevisió, per èpoques amb una programació de banalització i vulgaritat extrema –programes de *realitat*– seguides de produccions de qualitat com la que ens ocupa.

La metodologia consisteix en una aproximació a l'objecte d'estudi de caràcter culturalista i interdisciplinari, emprant bases antropològiques, literàries i semiòtiques per analitzar i comprendre el producte audiovisual en les seves diverses facetes i complexitat. Es tracta d'analitzar narracions audiovisuals pel que fa a la utilització de la recurrència temàtica, duent a terme una proposta d'anàlisi del text audiovisual des d'una perspectiva interdisciplinària que combini la semiòtica, l'antropologia, la teoria de la literatura, la narratologia i la mitologia.

La investigació també té el propòsit d'analitzar fins a quin punt l'estudi de les referències intertextuals en una obra comunicativa no es diferencia del que es pugui dur a terme en i per a una obra literària, com a edició del text audiovisual. D'altra banda, els textos audiovisuals s'analitzen també en el marc de referència del gènere, i la seva relació amb el tema i la recurrència. La intertextualitat mediològica exigeix l'anàlisi de la intertextualitat dels textos televisius que componen el corpus en la seva vessant diacrònica i sincrònica, mitjançant l'anàlisi de les trames, l'estructura i els personatges, que ens permeten inferir-ne la utilització d'ingredients i figuracions *temàtiques*. La vessant diacrònica inclou els precedents temàtics i genèrics de la història televisiva; la vessant sincrònica la utilització del mite en la comunicació.

L'estudi també té en compte els canvis que s'han produït en l'àmbit audiovisual i que condicionen el que s'ha anomenat neotelevisió (Eco, 1983): hibridació de gèneres, espectacularització, hipervisibilitat (visibilització de tot), així com fenòmens precedents que també la condicionen, com la fragmentació de la narrativitat. Des d'una perspectiva semiòtica, formalista, l'objecte d'estudi d'aquesta recerca se centra en els aspectes

²⁶ Vegeu *Paleotelevisió, neotelevisió i metatelevisió*, per a una definició dels conceptes.

formals de la narració, és a dir, el nivell de contingut. La *forma del contingut* de la narració es compon dels successos, els existents i la relació que s'estableix entre aquests dos grups (les transformacions), d'acord amb autors com Chatman (1978) i Casetti (1990), a partir del formalisme rus.

Són objecte d'interès per a la nostra recerca la majoria de les *unitats de contingut* que, segons Casetti, formen part del nivell de *continguts* o posada en escena en què divideix l'anàlisi de la representació: informants, indicis, temes, motius, arquetipus, claus, *leit-motives* i figures (Casetti, 1990: 125-1-130)²⁷. Des de la teoria de la literatura i la literatura comparada, l'estudi de temes, motius i figures en diferents manifestacions artístiques i culturals entronca amb la temàtica (Brunel, 1992; Guillén, 1985, 1998; Beller, 1984; Schmeling, 1984; Van Tieghem). Pel que fa als arquetipus, ens interessa més la seva lectura antropològica (Lévi-Strauss, 1958, 1967) i literària (Frye, 1957, 1971) que la psicològica (Jung, 1934, 1954; Rank, 1961; May, 1992).

L'aportació d'aquesta investigació respecte les diferents aproximacions al mateix objecte d'estudi –l'anàlisi de la narrativa audiovisual– prové de la utilització d'una metodologia que conjuga el comparatisme literari i mediològic des d'una perspectiva diacrònica, emprant en part la metodologia semiòtica (utilitzant el formalisme i l'estructuralisme) amb la perspectiva sincrònica (ús del mite en les narracions), que contribueix a dur a terme la tasca interpretativa. Reprenem el binomi de recurrència mítica (*mythos*) i recurrència intertextual (*logos*) amb què finalitzàvem la proposta de metodologia d'anàlisi de les narracions audiovisuals del treball de recerca. Metodològicament ens servim tant del comparatisme retrospectiu com de l'interpretatiu mitopoètic que ja establíem al treball de recerca (Tous, 2004).

Així, la metodologia d'anàlisi dels textos serials audiovisuals que componen el corpus consisteix en invertir el trajecte que diversos estudiosos estableixen entre el mite i la recurrència: el mite s'origina en el ritual i es desenvolupa en el conte. Tant Dumézil (1970: 48) com Propp (1940) i Frye (1957: 144-5²⁸) fan referència a la seqüència a)ritual, b)mite, c)conte, cançó popular, llegenda, situant el conte o llegenda en últim terme. Constatem –i és l'objecte d'estudi d'aquesta recerca– l'existència d'una

²⁷ Els altres dos nivells d'anàlisi del film són *modalitat* o enquadrament i *nexes* o posada en sèrie. Aquest tercer nivell també ens interessa, ja que, tot i que la tesi analitza bàsicament la forma del contingut, es constataran homologies entre disciplines artístiques (literatura, cinema,...) encara que transcendeixin l'àmbit formal, com és el cas del "muntatge".

²⁸ "El mito da cuenta del rito y el sueño, los hace comunicables" (Frye, 1957: 144-5). Cfr. Kirk, 1973.

*quarta fase*²⁹: d) recurrències a la narrativa audiovisual, per la importància creixent dels mitjans audiovisuals en la societat contemporània.

Es pot considerar que l'estudi de la recurrència d'un producte televisiu ficcional – quant a si és literari, cinematogràfic, televisiu o *real* – té una importància relativa, però és innegable la seva utilitat pel que fa a diverses qüestions: la rellevància de determinats temes en certes èpoques, i per quins motius ho són, la relació de la preeminència del tema amb el gènere com a institució social; la diferència entre la mera repetició i l'actualització del mite, i la seva relació amb l'originalitat i la creativitat. Per últim, però no menys important, en la vessant pragmàtica, la utilitat pel que fa a la classificació. Per analitzar la perspectiva diacrònica fem el comparatisme retrospectiu (Ginzburg, 1989; Nagy, 2006) i genèric (Ryan, 1979). No recorrerem als "l'listats positivistes", com els anomena Guillén (1985), però intentarem emprar-los en la seva vessant *interpretativa* i vincular-los a la vessant sincrònica, quant a l'actualització del mite.

La necessitat de crear una categoria específica per a l'estudi de les recurrències a la narrativa audiovisual ha suscitat certa controvèrsia, almenys entre els estudiosos de cinema i literatura: Hamburger (1957)³⁰ situa la ficció cinematogràfica com un dels gèneres literaris mimètics o ficticials; Klarer (1999)³¹ dóna nom a una nova categoria literària genèrica (*fiction, drama, poetry i film*). Les recurrències transcendeixen les diferents formes comunicatives amb què les expresseu, tant en els gèneres literaris com en les diverses disciplines artístiques, comunicatives i culturals: teatre, televisió, internet, publicitat, etc. (Tous, 2004: 4), la qual cosa ens ratifica en la necessitat d'establir la que hem anomenat *quarta fase*, en consonància amb autors com Paz Gago, qui es pronuncia a favor de la necessitat d'un nou gènere o categoria entre literatura i cinema, i la considerem plenament aplicable a l'anàlisi televisiva: la narrativitat³² i l'*homologia estructural* (Eco, 1970: 196-197), que sintetitzem amb el terme *narrativa audiovisual*, transcendeix les diverses formes comunicatives i esdevé un dels puntals del comparatisme interdisciplinari.

²⁹ Ja estudiada per anteriorment per Barthes (1957, 1966); Eco (1965, 1982, 1999); Silverstone (1981); Gripsrud (1995, 2002), també a l'Estat espanyol (Balló i Pérez, 1995, 2005; Balló, 2000; Gubern, 1988²⁹, 1993, 2002; Lacalle, 2000 i 2002c; Paz Gago, 2004).

³⁰ Hamburger, K. (1957), *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: E. Klett, 2a ed. 1968. [Ed. Esp. Madrid, Visor, 1995].

³¹ Klarer, M. (1999), *An Introduction to Literary Studies*. London, Routledge.

³² Vegeu els estudis de narratologia de Sullà.

1.3.3. Condicionants pragmàtics textuais

1.3.3.1. Perspectiva diacrònic-genèrica: Gènere i format de ficció

Ficció i realitat

A l'hora d'enfrontar-nos amb la qüestió del gènere, hem de fer referència, obligatòriament, als macrogèneres, com a primer marc de referència. Segons Jost, els tres grans macrogèneres televisius són ficció, realitat i joc. El món real, el món lúdic i el món fictici³³ són les tres grans categories o macrogèneres que en última instància condicionen i determinen el producte televisiu (Jost, 2005: 57-58). Les sèries i productes de ficció s'emmirallen bàsicament en el món fictici i en el món real. La telerealtat es pot emmirallar en els tres mons establerts per Jost: el lúdic, el ficcional i el real. La ficció és un “macrogènere incombustible, l'autèntic motor de la indústria televisiva” (GECA, 2005: 218). Pel fet que ens plantegem la recerca des del punt de vista dels referents intertextuals, cal qüestionar la vigència del modern concepte d'originalitat, amb el paradigma segons el qual la creació i la invenció es produeixen a partir d'una selecció dels *topoi* existents, amb la conseqüent limitació de l'acció creadora (Dufays, 2002). Tal com assenyalàvem al treball de recerca (Tous, 2004: 20-21; 26-35), d'acord amb la retòrica clàssica, la *inventio* es defineix com la invenció i la creativitat a partir d'una selecció de *topoi*, i la *imitatio* és el pas previ a la *inventio*, ja que no es pot crear a partir del no-res; allò original és combinar allò sabut. L'esmentat concepte modern d'originalitat és rellevant, ja que ens plantegem el problema de la serialitat i la repetició perquè depenem d'un sistema filosòfic i estètic de l'originalitat (Eco, 1984), al contrari que la retòrica clàssica, Plató i Aristòtil.

Pel que fa a la vigència de la concepció moderna de l'originalitat, els productors es mouen en la paradoxa d'un rebuig teòric explícit a la còpia i el reciclatge, però, a la pràctica, utilitzar-les com a mètode de producció. **Tal com assenyala Wallace, les sèries, per molt que es presentin com a “novedosas y escandalosas” acostumen a ser “simples variaciones transparentes de viejas fórmulas”, i el procés de recepció es basa en la mateixa paradoxa que la producció: l'audiència, que en el fons espera allò de sempre, exigeix que es presentin com a novetat** (Wallace, 1990: 56).

Diversos estudiosos han considerat tènue la separació entre ficció i realitat, especialment a propòsit de la hipòtesi de Sapir-Whorf (1921, 1940) i les reflexions sobre la identitat entre pensament i llenguatge arran del gir lingüístic (Humboldt, 1805;

³³ Vegeu la teoria dels mons possibles. Ryan, 2005.

Urban, 1952; Cassirer, 1971). Segons la cèlebre hipòtesi, “the world is presented in a kaleidoscopic flux of impressions which has to be organized by our minds – and this means largely by the linguistic system in our minds” (Whorf, 1940: 157). La divisió entre <<ficció>> i <<realitat>>, o <<no ficció>> es basa en la premissa de l'existència d'una *realitat externa, objectiva*, que es pot descriure (no ficció) o *evitar* (ficció)³⁴. La sociologia del coneixement entén la realitat com una construcció social, en la qual el paper del llenguatge és fonamental³⁵.

Cenyint-nos a les necessitats de la recerca, recordem que les cinc sèries analitzades pertanyen al gènere dramàtic, per tant, les seves possibles al·lusions al món real s'han d'inscriure en les necessitats i especificitats del gènere³⁶ i de cadascun dels subgèneres corresponents³⁷ i es troben sempre supeditades al món fictiu, d'acord amb Searle (1975) i Ryan (1979). Des d'una perspectiva de la pragmàtica del llenguatge, Searle defineix que “el discurso fictivo se produce cuando el hablante meramente *simula* realizar actos del lenguaje, cosa que hace de una manera clara, sin intención de engañar a nadie” (1975a). Considerem que el pacte es produeix d'una manera comparable a l'establiment del contracte de versemblança, definit per Greimas com “no solamente una representación <<correcta>> de la realidad socio-cultural, sino también un simulacro montado para hacer parecer verdad” (1979)³⁸. Ryan assenyala que “los actos de habla fictivos no se distinguen formalmente de los serios” (1979: 290).

La interrelació entre realitat i ficció caracteritza l'atmosfera cultural en què es produeixen les sèries analitzades i condiciona la producció televisiva. Constatem la presència d'elements ficcionals en l'estructura i la configuració dels programes de

³⁴ La qüestió ha estat profusament analitzada per Max Weber (els *facta* no poden deixar de ser *ficta*, sotmesos a les condicions de comunicació i emparaulament de la realitat de cada circumstància, vegeu Duch, 2002: 29) i Schopenhauer (*El món com a voluntat i com a representació, Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819).

³⁵ “Lo real no consiste en algo ontológicamente sólido y unívoco, sino, por el contrario, en una construcción de conciencia, tanto individual como colectiva” (Villanueva, 2002: 107).

³⁶ Exceptuant els mecanismes de propaganda d'*El ala oeste* que permeten que la sèrie sigui una eina de recuperació de l'orgull nacional dels estatunidencs.

³⁷ Vegeu les estratègies de versemblança de *CSI*, *El ala oeste de la Casa Blanca* i *House* a “Particularitats inherents a les sèries”.

³⁸ Pel que fa als pactes comunicatius establerts entre emissor i receptor, vegeu Casetti, 1988. Existeix un acord entre l'enunciador televisiu i l'enunciatari-audiència sobre “la parte que le ha sido asignada a cada uno, sobre las reglas que presiden su encuentro y sobre los fines que persigue este encuentro” (Casetti, 1988: 13). L'investigador italià també destaca que “cada programa da instrucciones sobre sí mismo y dibuja las condiciones de su propio consumo”, emfasitzant les condicions del contracte.

telerealtat, i es tracta d'una característica que s'ha de tenir molt present a l'hora de parlar de l'alternança cíclica dels dos gèneres³⁹. La presència d'ingredients ficticials en els programes de telerealtat contribueix a abonar la hipòtesi de la manca de diferenciació de ficció i realitat, en la televisió, a més de recordar-nos el caràcter de *construcció* dels productes televisius, sigui quin sigui el macrogènere a què pertanyen.

Foster Wallace dedica un imprescindible assaig al transvasament de vasos comunicants entre literatura, televisió i narrativa audiovisual (Wallace, 1990), en el qual assenyalava els diversos aspectes de la relació que s'estableix entre audiència i espectadors: admiració, familiaritat i comunitat, processos d'identificació, relació addictiva i de dependència. L'autor també tracta el menyspreu intel·lectual i acadèmic vers la televisió, i dóna una especial importància a la convivència en una única atmosfera cultural i a la interrelació de les narratives literària i televisiva. Wallace parteix de la base d'una relació constant entre mitjans, especialment la televisió i la literatura, d'intercanvi d'informació i influència mútua constant –“los jóvenes escritores están buscando datos acerca de una realidad por ficcionalizar que ya se compone de personajes ficticios dentro de narraciones muy formalizadas” (Wallace, 1990: 36). És innegable que, actualment, els mitjans de comunicació formen part de, i constitueixen, la vida quotidiana, com han assenyalat el mateix Wallace (1990: 59), Dokur (2007: 588) i Kellner (1995)⁴⁰, entre d'altres. Els conceptes de ficció i realitat encara són més difícils de dilucidar arran de la popularització de les tecnologies de la informació (TIC), en un món en què la mediació de la realitat s'expandeix a velocitats vertiginoses i té tanta influència en la construcció de la realitat social i en la construcció de l'imaginari social que fins i tot s'arriben a confondre.

Internet, interactivitat

A la simbiosis esmentada entre els diferents mitjans s'hi ha d'afegir la intervenció de les TIC, que propicien la interactivitat i que han transformat l'atmosfera, incrementant la complexitat de la relació entre ficció i realitat⁴¹ i concedint a l'audiència el paper central que havia estat tan discutit als anys 80 (Jenkins, 2006: 1). Els fans i internet contribueixen a desdibuixar els estrats culturals ja blasmats pel

³⁹ Vegeu 2.4.2. *Diacronia de l'alternança cíclica dels gèneres (1996-2006)*.

⁴⁰ *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London and New York, Routledge, 1995.

⁴¹ Per a una aproximació antropològica a les conseqüències de les tecnologies de la informació en l'espai i el temps, vegeu Duch (2000a).

postmodernisme i els Estudis Culturals (During, 1993: 21)⁴²: la nova cultura popular de les comunitats virtuals s'erigeix en peu d'igualtat amb els acadèmics i estudiosos dels fenòmens que *viuen* i generen. És per aquest motiu que Jenkins crea el terme *Aca/ Fan* (Jenkins, 2006: 3, 12) que sintetitza dues posicions abans irreconciliables⁴³.

Tornant a la relació entre ficció i realitat, sistematitzem els casos observats a les sèries analitzades, establint-ne una proposta de tipologia. La tipologia coincideix amb la diferenciació de Wallace, qui destaca, com a eres televisives, aquella en què era necessària una relació amb el món exterior (que relacionem amb l'era paleotelevisiva) i les eres en què ja no és necessària (neotelevisiva i metatelevisiva⁴⁴) (Wallace, 1990: 47). La interrelació és sempre bidireccional, en els tres tipus: a) la ficció televisiva fagocita la realitat (paleotelevisió); b) la realitat fagocita la ficció televisiva (metatelevisió) i c) la ficció televisiva fagocita la ficció televisiva (metatelevisió).

1. La ficció televisiva fagocita la realitat (paleotelevisió): La descripció de la realitat és una de les funcions inicials de la televisió, coincidint amb la metàfora de la *finestra al món*. Tant la descripció sense intencionalitat ideològica explícita (funció divulgativa) com la propaganda o la denúncia política o social (funció educativa) tenen la realitat social com a matèria primera i pertanyen a la paleotelevisió. *El ala oeste de la Casa Blanca* és una autèntica excepció en les sèries estatunidenques, pel que fa a la recuperació de la funció educativa, exceptuant diverses sèries dels anys 70 i 80, determinades pel seu caràcter de denúncia: *All in the family*, (CBS: 1971-1979), *M*A*S*H** (*M*A*S*H**, CBS: 1972-1983), *Lou Grant* (*Lou Grant*, CBS: 1977-1982) i *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987). Aquesta funció de descripció de la realitat, en crisi durant l'era neotelevisiva, després de l'11-S retorna a la ficció cinematogràfica i a la serialitat metatelevisiva: *El ala oeste de la Casa Blanca*, *Señora Presidenta* (*Commander in Chief*, ABC: 2005-2006), *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007), *Prison Break* (*Prison Break*, Fox: 2005-), *Queer as Folk* (*Queer as Folk*, Showtime: 2000-), *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004), *The O.C.* (Fox: 2003-2007)⁴⁵. El cinema "model Otto Preminger"⁴⁶, de

⁴² Vegeu 1. Definició d'objecte d'estudi.

⁴³ Per a ampliar el tema dels fans, la *fanfiction* i la *slash fiction*, vegeu Creeber (2006: 103-106); Jenkins (1992: 185-222); Jenkins (2006: 61-88).

⁴⁴ Els primers casos metatelevisius es troben als anys 80 amb *A cor obert* (*St. Elsewhere*, NBC: 1982-1987) i *Luz de luna* (*Moonlighting*, ABC: 1985-1989).

⁴⁵ Durant l'era del drama s'observa l'auge de gèneres antitètics com són la descripció de la realitat, d'una banda, i el gènere fantàstic i sobrenatural, de l'altra. Pel que fa a la descripció de la realitat, caldria

compromís, implicació i denúncia, també torna a ser vigent⁴⁷. En el cas de *CSI* es reproduïx la denominació i la por a un atemptat terrorista, fomentant la inseguretat, a *10-7* i a *Tiroteo*, ambdós episodis de *CSI Miami*; i a *CSI: Nueva York* el detectiu principal, Mac Taylor, és vidu perquè la seva dona va morir al World Trade Center. La influència de l'esmentat retorn en les sèries analitzades es constata, a *Perdidos*, en diverses referències a la guerra del Golf, mitjançant un plantejament a favor de l'entesa intercultural i sense caure en un excessiu maniqueisme. D'altra banda, *Perdidos* s'afiança en referents reals, en contraposició amb l'univers de ficció⁴⁸. A *El ala oeste*, abunden les referències socials, polítiques, històriques, a temes d'actualitat.

2. La realitat fagocita la ficció televisiva (metatelevisió): El fenomen compta amb el precedent de la neotelevisió, en la qual cobren importància els processos interactius i els comentaris de la vida quotidiana (Casetti-Odin, 1990: 12-14), però esdevé habitual i característic de la metatelevisió. Un cas paradigmàtic és la imitació del final de la sèrie *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007) per part dels Clinton, com a anunci de la campanya electoral de Hillary⁴⁹. El fenomen no és nou: la Iniciativa de Defensa Estratègica de Ronald Reagan, que l'ex president dels EUA va proposar el 1983, estava basada en el llibre d'Edgard Rice Burroughs *Una princesa de Marte* (1912)⁵⁰.

a) **Retorn a la ficció.** També és característic del fenomen que retorni a la ficció, ja sigui televisiva o cinematogràfica. No es tracta només de l'existència d'una atmosfera cultural amb interrelacions constants, sinó que el grau d'interrelació és tan elevat que té *conseqüències en la vida real*. Per exemple, *Jarhead* (Sam Mendes, 2005) està basada en les memòries d'un *marine* estatunidenc, Anthony Swofford. Alhora, la vida real del *marine* té com a referent les "idees visuals" (Quintana, 2006a) d'*Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (Oliver Stone, 1986) i *La chaqueta metálica* (Stanley Kubrick, 1987) (Quintana, 2006a). En aquesta mateixa línia, entre realitat i televisió, s'ha de situar el títol d'un dels episodis de *Perdidos*,

afegir-hi els gèneres hospitalari i policíac, així com el subgènere forense, sense menystenir les hibridacions entre els esmentats gèneres i el surrealisme o sobrenatural -a l'estil de *Riget*, *Scubs*, *Torchwood* i *Psych*.

⁴⁶ QUINTANA, A. (2006), "Hollywood hace política", *Culturas. La Vanguardia*, 22-3-2006, p. 28

⁴⁷ *Tres Reyes* (David O. Russell, 1999), *Crash* (Paul Haggis, 2004), *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), *Buenas noches y buena suerte* (George Clooney, 2005), *Munich* (Steven Spielberg, 2005), *El jardinero fiel* (Fernando Meirelles, 2005) i *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006)

⁴⁸ Kings Cross, on troben el cadàver del pare de Jack, és el barri de drogues i prostitució de Sydney.

⁴⁹ MONGE, Y. (2007), "Los 'otros' Soprano son Hillary y Bill Clinton", *El País*, 21-06-2007, p. 53

⁵⁰ Polèmica proposta coneguda com *La guerra de les galàxies*.

“Corazones y mentes” (“Hearts and Minds”, 1.13). Es tracta del títol d'un documental de 1974 sobre la guerra de Vietnam, que feia referència al programa militar de pacificació *Winning the hearts and minds*, al Vietnam.

b) **Conseqüències en la vida real.** A les sèries estudiades observem que la fagocitació constant és paral·lela al ressò social corresponent. Un periodista de la NBC va ser acomiadat per emprar una frase de la sèrie de Sorkin⁵¹. Pagaria la pena analitzar la incidència dels models establerts a les sèries de col·lectius de professionals en la realitat.

3. La ficció televisiva fagocita la ficció televisiva (metatelevisió): Considerem característiques definitòries de la metatelevisió l'autoreferencialitat i la conseqüent utilització de l'atmosfera cultural, en totes les direccions possibles, com ja s'ha detallat.

a) una autoreferencialitat creixent entre els diferents programes televisius.

b) la ficció, la televisió i la cultura de masses es fagociten mútuament en una atmosfera cultural comuna.

La discussió a propòsit de realitat, ficció, i el llenguatge, adquireix una nova òptica a causa dels canvis al mitjà televisiu que precedeixen l'era metatelevisiva i també a causa dels canvis provocats per les TIC. La televisió crea la realitat; esdevé un instrument de creació de realitat (Bourdieu, 1997), i les TIC mediatitzen i propaguen ràpidament aquesta *realitat*. El caràcter de productor de realitat del mitjà televisiu, per als post-modernistes, adquireix una dimensió de falsedat. Baudrillard ha arribat a negar l'existència de la guerra del Golf (1991)⁵², com Foucault i Derrida.

La *realitat virtual* resultant tendeix a corroborar la hipòtesi de Schopenhauer: el món és una representació mental, una construcció de múltiples realitats recreades gràcies a la tecnologia. A la confusió de les fronteres entre realitat i ficció s'hi ha d'afegir que les sinergies temàtiques, concebudes des de la lògica del mercat audiovisual per incrementar els beneficis rentabilitzant idees i productes, empobreixen l'atmosfera cultural, que segueix nodrint-se dels mites i dels temes de sempre, subjacents a la pro-

⁵¹ “Funny thing about life is that *every time we think we've measured our capacity to meet its challenges, we're reminded that that capacity may well be limitless*”, reproduint la de Bartlet “The streets of heaven are too crowded with angels, but *every time we think we've measured our capacity to meet a challenge, we look up and we're reminded that that capacity may be limitless*” (la cursiva és de l'autora). Sassone, B., “Writer at NBC Sports fired for West Wing plagiarism”, <<http://www.tvsqquad.com/2006/05/11/writer-at-nbc-sports-fired-for-west-wing-plagiarism/>>. La cita prové de l'episodi “20 horas en América”, “20 hours in America-1”, 4.1.

⁵² *La guerre du Golf n'a pas eu lieu*, Editions Galilée, Paris, 1991.

ducció cultural, però de manera decreixent, en simultaneïtat amb la maduresa del mitjà televisiu i la conseqüent autoreferencialitat, com es desprèn de les sèries analitzades al corpus. En les transaccions, fluxes i interrelacions de l'atmosfera cultural, la televisió té un paper final, culminant. Aglutinador de la informació que contribueix a fer circular.

Gènere

La classificació i tipologia dels textos és una preocupació constant de la cultura occidental; es tracta d'un dels conceptes literaris que compta amb una tradició bibliogràfica més àmplia des que Plató proposés la primera classificació de gèneres literaris a *La República*, que Aristòtil va recollir i perfeccionar a la *Poètica*. Com assenyala Garrido Gallardo en la seva paràfrasis d'Aristòtil (1988), la història dels gèneres literaris va unida als diversos tipus de models estilístics. Els gèneres remetent a coordenades espacio-temporals, ja que són manifestacions de les creacions humanes condicionades per l'època, el moment en què es creen. Gènere i diacronia estan estretament relacionats⁵³.

Es pot considerar que el gènere té dues fases bàsiques a la història de la literatura. Una primera caracteritzada pel gènere normatiu, que consisteix en l'aplicació de les regles genèriques a la literatura, a partir de classificacions generals, abstractes i normatives, elaborades des del punt de vista d'establiment de models genèrics, deductiu i canònic (model aristotèlic). La segona *fase*, després d'un procés històric en què no ens aturarem⁵⁴, es defineix per ser inductiva (formalistes), i consisteix en la inferència dels gèneres a partir de les característiques dels textos literaris. Wellek i Warren (1956: 281) relacionen la perspectiva inductiva amb la hibridació genèrica: pel fet que la quantitat de gèneres no està limitada normativament; perquè la “moderna teoria de los géneros” admet barreges i creacions de nous gèneres, i perquè aquests també es poden crear a partir de la complexitat i acumulació de gèneres. Afegim que, segons Lacalle (1995: 98), **la creació de nous gèneres va acompanyada de la recerca dels seus fonaments teòrics en la corresponent genealogia, pressupòsit que utilitzarem en la nostra metodologia d'anàlisi.**

El gènere és, bàsicament, un conjunt de regles que s'empren per a codificar i decodificar un text, un conjunt d'instruccions del seu funcionament i la institucionalització i codificació d'aquestes regles (Neale, 1980, 2001; Wolf, 1984). El

⁵³ Vegeu Garrido Gallardo, 1988: 22.

⁵⁴ Vegeu Lacalle, 1990 o Chillón, 1999: 415-417.

gènere determina la llegibilitat del text i el seu èxit comunicatiu (Lacalle, 1990: 121). El concepte gènere oscil·la entre, d'una banda, l'estaticisme, la institucionalització i l'estabilitat, i de l'altra el canvi i la innovació, perquè depèn de la relació entre emissor i receptor i de la conseqüent adequació a les coordenades espacio-temporals, és a dir, als canvis socials. De la mateixa manera, es produeix una paradoxa entre la necessària institucionalització del gènere i el perill que les convencions resultants es fixin com a significants, com a clixés que han perdut el significat⁵⁵.

Prèviament a la crisi genèrica, es produeix una “cambiant trayectoria histórica” (Guillén, 1985: 149-150) dels gèneres. Per aquest motiu en alguns moments el gènere com a constructe ha estat acusat de seguir essent una interpretació de la teoria aristotèlica, “encasillando las nuevas modalidades de producción textual bajo categorías anacrónicas” (Lacalle, 1990: 132) –d'acord amb la diferenciació de la perspectiva en l'estudi del gènere que podem denominar *inferencial* o *inductiva* (gèneres històrics, a partir de l'observació descriptiva de la realitat literària) i *deductiva* (gèneres teòrics, o metagèneres, resultat de la deducció, d'ordre teòric, el model canònic).

Estudis fílmics i literaris comparteixen la consideració del gènere com un constructe classificador. S'estableix una diferenciació bàsica entre els estudiosos que destaquen la seva funció com a institució social (Newcomb, 1974; Lázaro Carreter, 1979; Neale, 1980; Guillén, 1985; Gubern, 1987; Altman, 1999) i aquells qui emfasitzen que el gènere és una finalitat en ell mateix (Todorov, 1975; Turner, 2001a: 4-5). Com a exemple del gènere com a institució social, el *western* suposa la representació social i cultural del passat agrari dels EUA; representa “America talking to itself” (Neale, 1980: 16), de la mateixa manera que les pel·lícules de gàngsters o les judicials. Aquest últim és un gènere eminentment estatundienç, un cant a l'bratòria, la persuasió i l'habilitat de moure's en la (en ocasions) dèbil línia entre veritat i mentida.

Gubern també destaca l'evolució del gènere, de categoria clàssica, a institució social (1987: 320). Neale emfasitza que el cinema és una institució social a causa de la interiorització mental dels gèneres per part dels espectadors (Neale, 1980: 19). El cinema accentua la influència dels gèneres en la recepció psicològica de l'audiència, però aquesta ha estat sempre present en les diverses manifestacions culturals. Com assenyala Frye, hi ha una sèrie d'accions genèriques de caràcter recurrent, que mostren

⁵⁵ Los actos de lenguaje expresivos, tales como las alabanzas, los lamentos y los insultos, con frecuencia dan lugar a géneros, pero en cuanto se institucionalizan normalmente dejan de expresar los verdaderos sentimientos del hablante (Ryan, 1979: 267).

analogies amb els ritus, com ara “bodas, entierros, iniciaciones intelectuales y sociales, ejecuciones o ejecuciones fingidas, expulsión del villano expiatorio y así sucesivamente” (Frye, 1957: 142). Els mites narren els ritus (Lévi-Strauss, 1969; Kirk, 1973; Dumézil, 1973; Propp, 1979; Ginzburg, 1989)⁵⁶, i després esdevenen temes literaris, condicionats per les característiques genèriques. D'altra banda, el ritual és la perpetuació del mite (Dumézil, 1973). Ryan també esmenta el caràcter psicològic, en última instància, dels gèneres (Ryan, 1979: 294-5).

Guillén s'adscriu a la consideració dels gèneres com a “complejos espacios mentales” (Guillén, 1985: 149-150). Pagaria la pena estudiar la vinculació entre els gèneres com a espais mentals i el concepte de *sub-worlds* (James, 1890) o el de “províncies intersubjectives” (Schütz, 1944). Tant la categorització dels espais que conformen la vida quotidiana com la tipologia artística tenen uns límits finits però mòbils, franquejables. Ambdós donen sentit a l'experiència humana, classificant-la, ja sigui en la vessant informativa, artística, narrativa o psicològica. El gènere, que proporciona ordre, sentit i classificació als textos, s'estableix a partir de les similituds entre ells; es determina a través de l'observació de característiques invariables (Calabrese, 1987)⁵⁷.

Seguint la classificació de Lacalle (1990: 138) quant a les característiques del gènere –a) propietat inherent al text, b) **recurs per a la producció de textos**, c) guia de lectura–, ens aproximem a la capacitat del gènere quant a la seva reproductibilitat. Gènere i mite comparteixen la capacitat de ser matrius generadores de diversos textos concrets. Com assenyala Calabrese, la repetició és un mecanisme estructural de repetició de textos (Calabrese, 1987: 46). *Mythos* i gèneres comparteixen la recurrència, ja sigui genèrica o intertextual. El *mythos*, tal com l'entenem, és el nucli del mite, en el sentit de *genotext*, la matriu generadora de diversos textos; la forma abstracta de cada mite concret; Blumenberg i les teories universalistes fan referència a la forma abstracta de tots els mites (Tous, 2004: 13, n. 38). El *genotext* és equivalent (en funció del paradigma) als arquetipus de Jung, les categories kantianes, les estructures antropològiques de l'imaginari (Durand, 1979), esquemes o *facultas praeformandi*. És la constatació de l'existència d'una estructura, que palpita sota les figuracions concretes i pròpies de cada cultura (Tous, 2004: 32-33).

El gènere, com a *genotext*, és també un mecanisme de producció de textos, una matriu de textos possibles, amb una base formal-social. De manera anàloga, el mite/la

⁵⁶ Vegeu, també, Lacalle, 2000.

⁵⁷ Cfr. la teoria dels mons possibles de Ryan (2005).

recurrència temàtica és una matriu de textos amb una base literària-antropològica. **La serialitat televisiva requereix les repeticions inherents a l'especificitat genèrica i de recurrència temàtica per a produir textos coherents i recognoscibles per l'espectador.** Les unitats fortes del gènere es mantenen inalterades a favor de l'esmentat reconeixement (Wolf, 1984: 190). Els gèneres són estructures de possibles textos que es produeixen a partir del text matriu. Alhora, constatem, amb Neale, que el gènere conté una estructura, formada per “aesthetic elements marked by marks of repetition such as conventional formulae, iconography and so on” (Neale, 1980: 14). Vegem, a continuació, la importància de l'articulació de diferència i repetició en la configuració del gènere.

Gènere i recurrència temàtica comparteixen el fet d'articular-se mitjançant l'oposició entre diferència i repetició, entre novetat i tradició. Els binomis són equiparables: Eco esmenta la doble accepció del significat de repetició, que fa referència a la novetat –dir o fer de nou– i a allò antic –coses ja dites o fetes (Eco, 1984: 19). La repetició, la recurrència, esdevenen un cas paradigmàtic del binomi antropològic tradició-novetat (Duch, 1999), que articula bona part de la producció cultural en un sentit ampli. En paraules de Neale: “La articulación de la diferencia también contribuye a explicar la genericidad, tanto como la misma repetición” (Neale, 1980: 53). Els textos, mitjançant el manteniment de les regularitats genèriques i la recurrència temàtica, segueixen pertanyent a la tradició, la recurrència, la repetició.

Pel que fa a la diferència, és la combinació d'ingredients, allò que aporta novetat a la producció textual en la seva vessant temàtica i genèrica. Pel que fa a l'estructuració de la televisió en l'articulació del binomi estabilitat i canvi, compartim plenament l'asseveració de Newcomb: “No season is without a supply of new versions, but no season removes all of its old faithful, star-supported series, either” (1974: 27). Per aquest motiu, la televisió actua com a revulsiu del gènere en les seves dues accepcions, que es contraposen contínuament.

La intertextualitat com a propietat del gènere havia estat assenyalada per Wolf, que el considera un conjunt (“clustering”) de propietats textuais i intertextuals (Wolf, 1984: 190). Els gèneres, com assenyala Ryan en la seva analogia de llengua i gènere, dialecte i subgènere, són el producte d'una combinació, de manera que cadascun d'ells està caracteritzat per un conjunt de regles (Ryan, 1979: 256). L'esmentat conjunt de regles equival a l'especificitat genèrica; els membres d'una comunitat lingüística i cultural tenen cert domini i coneixement dels requisits genèrics que els permet identificar els diversos tipus de textos (Ryan, 1979: 260). Els textos són

el resultat de les combinacions genèriques sumades a les combinacions intertextuals, sotmesos als condicionants temàtics i estructurals.

Les regles genèriques poden ser principis obligatoris o opcionals (Ryan, 1979: 261). Aquestes regles són exclusives de cadascun dels gèneres però, alhora, poden compartir algunes de les regles amb altres gèneres. Poden ser regles distintives (Ryan, 1979: 260) o ingredients de recurrència temàtica. Calabrese considera més interessant l'articulació de variants i invariants que "allò que es repeteix" (els temes): els components d'un text, codificats, s'erigeixen en un sistema d'invariants (Calabrese, 1987: 50). La premissa és vàlida tant si l'apliquem a la configuració genèrica com a la recurrència temàtica, ja que ambdues es conformen d'invariants, tot i que els resultats dels processos són ben diferents. **Els ingredients recurrents són aquells que romanen en la producció textual malgrat no tenir validesa pel que fa a la competència genèrica.** Recordem la definició de gènere de Wolf: "Racimo (*clustering*) de propiedades textuales e intertextuales" (Wolf, 1984: 190). Els casos de recurrència es poden classificar segons la seva relació amb la genericitat, que pot ser:

a) d'obligatorietat: per exemple, l'ús dels *temes de sempre* (passions humanes, assassinats, robatoris,...) com a contrapunt imprescindible en el gènere policíac (vegeu *CSI*, *Dragnet*, *Ley y orden* i un llarg etcètera);

b) opcional: la lectura de *Madame Bovary* per part de les protagonistes de *Mujeres desesperadas*, com a broma autorreferencial i paròdica de la insatisfacció de les protagonistes femenines de la novel·la i de la sèrie i de les infidelitats de Gabrielle i Emma Bovary.

c) independent: l'ús de recurrències temàtiques que no té relació amb un gènere determinat. Contribueix a dotar d'originalitat el producte. La serialitat permet aquest procediment: alguns episodis, o casos, de *CSI* tenen ambientacions i una temàtica totalment allunyats de les convencions genèriques de la sèrie⁵⁸. Una imprescindible aportació de diferència i novetat (originalitat) en un producte completament formulaic.

Quant a la diferència entre el gènere i la recurrència temàtica, consisteix en la característica inherent al gènere que no es dona en les recurrències temàtiques, que Genette denomina *arxitextualitat* –la relació entre un text i els textos que pertanyen al

⁵⁸ L'exemple més paradigmàtic és el de l'episodi "marítim", "Zona muerta", *CSI: Miami*. Vegeu *Anàlisi de CSI*, 2.4.2. *Recurrència temàtica genèrica (regularitats genèriques)*.

mateix gènere, el “conjunto de categorías trascendentales o generales de las que cada texto representa una parte” (Genette, 1982: 11)– i que Neale sintetitza amb el terme *especificitat genèrica* (Neale, 1980: 22-23).

La recurrència temàtica es defineix com aquells ingredients que es repeteixen en els textos però sense tenir una funcionalitat concreta: la seva repetició mai obeeix a les regles genèriques. Mite i recurrència temàtica, pel fet de no pertànyer ni expressar-se en un gènere particular, transcendeixen els gèneres. La recurrència reitera el sentit del mite amb diferents mitjans narratius. Es defineix precisament per la seva presència a gèneres diversos, a diferents productes culturals, ja siguin de ficció o de no ficció. Ja s'ha esmentat que tema, mite i gènere comparteixen la capacitat de generar textos nous (*mythos*: matriu generadora). Les recurrències temàtiques genèriques, és a dir, les recurrències que caracteritza un gènere, també anomenades *regularitats genèriques* (Ryan, 1979: 121), consisteixen en els ingredients que delimiten el gènere.

El gènere es compon d'una sèrie de constants que el caracteritzen: es tracta de la recurrència temàtica d'aquell gènere. El *western*, que com a institució social s'acaba remeten al mite del *self-made man*, té com a motius indissolubles una iconografia determinada, l'heroi solitari (individualisme) i la criminalització de l'alteritat. El gènere és, doncs, la combinació de determinades regularitats (Ryan, 1979: 262), ja que aquestes constants es donen a la producció cultural en un sentit molt ampli, sense que, per elles mateixes, siguin definitòries d'un constructe com el gènere. Només la seva combinació ens permet parlar de gènere. Allò exclusiu, per al gènere, és la combinació (Neale, 1980: 22-23).

Televisió i gènere

D'acord amb diversos estudiosos (Wolf, 1984; Fiske, 1987), considerem que el mitjà televisiu és un dels més eficaços per a l'aprenentatge i la formació de la competència genèrica. Turner assenyala que els gèneres televisius no es construeixen en relació al model aristotèlic (Turner, 2001c: 6). La televisió, pel seu caràcter evolutiu i dinàmic, sotmet els gèneres a evolució, però també fixa les característiques genèriques de manera més evident que altres mitjans, precisament pel seu caràcter evolutiu. Newcomb, a partir de Cawelti al seu estudi sobre el *western* (1970: 29), fa referència a la importància del caràcter formulaic dels programes televisius⁵⁹.

⁵⁹ Television repeats its formulas complete with the same characters, the same stars, sometimes for years on end (...). Successful television formulas are widely copied by those producers who hope to cash in

Els programes televisius han estat, tradicionalment, paradigmàtics quant al compliment de la regularitat genèrica (Fiske, 1987: 109). No és d'estranyar que la televisió sigui el mitjà on més visible és la crisi genèrica. La rapidesa del mitjà, la seva immediatesa i provisionalitat provoquen que “the television message is always difficult to control”, segons els paràmetres i imperatius que regulen gènere i format (Turner, 2001c: 7). *All in the family* (CBS: 1971-1979) ja és un exemple de dramatisme en una *sit-com*. La barreja de comicitat i dramatisme afecta d'altres gèneres, com el policíac, com en el cas de *Canción triste de Hill Street*. Quant a la hibridació de sèrie i serial, va començar amb *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-89) i condueix a una revisió de la definició de format, “volviéndola más incluyente y flexible” (Buonanno, 2005: 21). Afecta totes les sèries del corpus, de menor a major mesura. Es tracta d'un dels primers tipus d'hibridació que afecta els productes televisius, i que per tant ja es pot considerar que té un cert estatus clàssic i una certa entitat.; en paraules de Robin Nelson descrivint *Ally McBeal*: “Its narrative structure (...) is relatively conventional among series-serial hybrids” (2001: 45).

La televisió és un dels mitjans més dinàmic, sotmès a una evolució constant, receptor de canvis. Aquestes característiques s'incrementen a l'*era del drama*: a partir de l'eclosió de canals genèrics i temàtics, les cadenes televisives adopten perfils d'espectadors. Es produeix una evolució i mutació de les instàncies productives de la indústria televisiva, afavorida per la crisi genèrica i l'auge de temes i formats. Turner fa referència a la hibridació genèrica televisiva com a fenomen que no és nou, sinó que ja van observar Allen (1989) i Feuer (1992), i que ha estat present, des de llavors, *in crescendo* a la producció audiovisual (Turner, 2001b: 6). Cal, per tant, tenir en compte que la televisió és adaptadora i adoptadora de formes i formats (Buonanno, 1999; Neale, 2001: 3), que esdevé un àmbit d'estudi complex a causa de la diversitat i varietat de programes, fins al punt que el gènere televisiu es converteix en un sistema de classificació també per als estudiosos (Turner, 2001a: 5). La televisió reformula els gèneres, els adapta al mitjà, de manera que acaben essent més similars el misteri i la *sit-com* televisius que els seus respectius precedents literaris (Newcomb, 1974: 23). Tant gènere com format són constructes mitjançant els quals es regula la producció televisiva, que es caracteritza per la immediatesa, la provisionalitat i la vivacitat. Alguns

on the commercial success that accompanies them. The formulas that survive have wide appeal in a massive audience (Newcomb, 1974: 22).

formats televisius arriben a ser desafiants per a la idea de gènere (Turner, 2001c: 7). Aquesta dèbil frontera és una de les conseqüències de la hibridació i la crisi genèrica.

Gènere i Format

Descrivim gènere i format com a constructes classificadors de la producció cultural, especialment quant a la seva vessant pragmàtica en la diferenciació de la tipologia i configuració interna dels productes audiovisuals. La diferenciació més diàfana es constata pel fet que les estructures genèriques són universals i eternes, poc adequades per a l'estudi de la televisió, amb unes formes culturals populars que disposen d'un bagatge històric, cultural i temporalment contingent (ja s'ha fet referència a la tradicionalitat i el bagatge cultural del concepte "gènere"), i que, d'altra banda, les pressions del mercat influeixen i modifiquen els textos, sotmesos a la comercialitat dels mitjans que els produeixen (Turner, 2001a: 4-5). Gènere i format comparteixen ser "patterns, forms, styles, structures which transcend the individual film" (Ryall *apud* Neale, 1980: 7), i tenir una estreta vinculació amb els gustos de l'audiència.

Mentre que als programes d'entreteniment s'ha acabat consolidant el concepte de *format*, les sèries segueixen regint-se per la categorització genèrica. En ambdós casos en plena consonància amb la lògica mercantilista. Una sèrie televisiva, pertanyent a un gènere determinat, pot tenir clons i epígons dins i fora del seu país d'origen, pot ser adaptada i versionada, però, habitualment, la idea ni es ven ni es compra ?precisament a causa de la cultura de la còpia i el reciclatge esmentats, inherents a la cultura europea, tradicionalment més propera al concepte de gènere que al de format. El format, tant estatunidenc com europeu ?la productora Endemol, creadora dels formats de fluxe més exitosos, és holandesa? en canvi, consisteix en la venda d'una idea que no pot ser emesa de cap altra manera que mitjançant una transacció comercial ?en llenguatge jurídic, es tracta de l'adquisició de drets de transformació d'un format establert. Les diferències entre gènere i format, com es pot observar en el quadre que presentem tot seguit, estan bàsicament relacionades amb el mercat i l'autoria. És innegable que el format té propietats comercials, és una categoria de producció. Com el gènere, el format neix de la negociació entre text i audiència, però des del punt de vista de la producció. El gènere és una categoria superior, més inclusiva, "used to describe programmes that use a number of related formats" (Turner, 2001c: 7). Segons Neale, l'autor està a bastament condicionat per la pressió del gènere (1980: 10), contràriament a les reivindicacions dels romàntics, en la seva exaltació del "jo" de l'artista, de l'autoria individual. L'autor crea amb les restriccions pròpies del gènere, i les pot transcendir, en

funció de les seves possibilitats artístiques (Neale, 1980). ¿Si la recurrència temàtica transcendeix els gèneres, augmenta la llibertat creativa de l'autor? Dufays conclou que els éssers humans no tenim llibertat per escollir estereotips; només en tenim per “romper con algunos de ellos, para combinarlos de otro modo o para escoger otros distintos” (Dufays, 2002: 12). L'autoria individual permet que els textos puguin adscriure's a les regles canòniques dels gèneres (*CSI* respecte les sèries policíiques) o intentin escapar-ne (*Riget* respecte les hospitalàries). Els gèneres, segons Tomaševskij, s'alteren i modifiquen a causa de l'adaptació que fan dels cànons els seus propis epígons; l'autoria individual va fugint, o no, de les restriccions genèriques, modificant el gènere.

Format	Gènere
Pot ser original o no	No és original (originalitat <i>versus</i> canon genèric) ⁶⁰
Es comercialitza	No es comercialitza
Límits rígids	Límits variables (del model clàssic, el canon, a la hibridació). Creació de subgèneres.
Producte de l'autoria d'un individu o grup	Producte de la negociació entre audiència i emissor
Concepte per a un programa	Concepte contenidor de programes
Preveu possibilitats d'adaptació (amb variacions per assegurar l'èxit transcultural)	Idiosincràtics, propis, d'una cultura (Neale, 1980: 16; Wolf, 1986: 169) ⁶¹
Idea individual	Sedimentació col·lectiva
Temps de creació breu (anys)	Temps de creació, de sedimentació, llarg (dècades, segles)
Vida limitada a una moda, sotmesa al criteri de l'audiència (per exemple, les nou edicions de <i>Gran Hermano</i>).	Vida perdurable, prolongada (per exemple, comèdia, drama i tragèdia).
Inherent a una cadena televisiva	Inherent a una cultura (gènere com a institució social)
Canvis al pla de l'expressió; apariència de canvis. (Cid Jurado, 2005)	Canvis al pla del contingut; canvis reals. (Cid Jurado, 2005)

⁶⁰ Vidal, 2005: 218.

⁶¹ Wolf (1986: 169) defineix els gèneres com “ciertos modos de comunicación culturalmente establecidos que funcionan dentro de determinados grupos sociales o comunidades lingüísticas”. Vegeu també Lacalle, 1990: 53.

El format no és únicament la plasmació del gènere a la graella televisiva. El terme *format* prové de la indústria televisiva, i es popularitza massivament arran dels programes de telerealtat dels anys 90, inicialment amb les televisions privades. En paraules de Soulages, el format és “uno de los pilares esenciales de las lógicas mediáticas de la producción y la difusión (...), uno de los instrumentos (...) que asegura la interfaz entre una fórmula televisiva y una comunidad de público” (Soulages, 2005: 78). L'augment de canals propicia una creixent competència que condueix al *killer format* (Saló, 2003: 165), la recerca per part de productores i cadenes de televisió de formats *esporàdicament definitius*, que tinguin un excel·lent rendiment econòmic, pel fet de ser equivalents a elevades dades d'audiència, fins al punt que, a la indústria televisiva, *format* esdevé, pràcticament, sinònim de programa amb èxit. No en va el programa d'èxit esdevé el segell d'identitat de la cadena (*Gran hermano* i *Operación Triunfo* de Tele5; *Big Brother* d'Endemol; *Perdidos* i *Mujeres desesperadas* d'ABC).

Els professionals destaquen que es tracta d'una idea concretada com a concepte per un programa, amb prou capacitat d'adaptació per tenir èxit a diferents països i cultures⁶². El format s'equipara a una recepta culinària d'èxit: amb la mescla correcta dels ingredients adequats, si ha tingut èxit en un país, no té perquè no funcionar en un altre⁶³. En la producció fílmica o literària sobresurten productes (*blockbusters* i *best-sellers*, respectivament). En la producció televisiva, la mateixa idiosincràcia del mitjà, fa que sobresurtin i es persegueixen *formats* ?programes amb una sèrie de característiques concretes que pràcticament assegurin l'èxit. Saló el defineix com el “desarrollo concreto de una serie de elementos audiovisuales y de contenidos, que conforman un programa determinado y lo diferencian de otros” (Saló, 2003: 13). El format, definit per Guebel, també es caracteritza per la seva adaptabilitat a diferents “territoris i cultures” mantenint la seva essència (Saló, 2003: 15) (vegeu els casos d'*Urgencias* i *Hospital Central*, per exemple). El terme *format* transcendeix i antecedeix la “televisió de formats”: el format de la ficció televisiva ha estat sempre una

⁶² Paul Smith, Managing Director de Celador Productions; Roberto García Barros, Gerent de vendes del departament de Formats de Telefe; Javier Capitán, director i presentador de *El Informal*; Mikel Lejarza, conseller delegat del Grupo Árbol; Álvaro Agustín, director de la Divisió Estudios Picasso, Telecinco; Patrice Laurent, director general internacional Adventure Line prod; Manuel Villanueva, director general de Contenidos, Tele5; Javier Pérez de Silva, director de programas., El Mundo TV; José María Íñigo, presentador de televisió (Saló, 2003: 17-36).

⁶³ <<http://www.distract.com>>.

tipologia de producció, “caracterizada por específicas modalidades o declinaciones de un cierto número de componentes estructurales”, com ara el número de parts, la durada, la periodicitat, la morfologia dels segments i la fórmula narrativa (Buonanno, 2005: 20). Segons Buonanno, són **formats de la ficció televisiva la tv movie, la minisèrie, la sèrie i el serial obert i tancat**.

En aquest sentit és aplicable la diferenciació de Jost entre *format de ficció*, que té “obligaciones relativas a la concepción del guión: duración del episodio, caracteres de los personajes, tipos de historias posibles”, i *format de fluxe* – “más susceptible a los cambios por cuestiones de *marketing* de consumo en el dominio audiovisual” (Jost, 2005: 53). **El format de fluxe correspon a la programació de telerealtat que s'acostuma a adaptar, amb variacions, als diferents països on es comercialitza**, i normalment no és una categoria sinó un tipus de programa específic, com ara *Gran Hermano*, *Operación Triunfo* i *Extreme Makeover* (ABC: 2002-2005). El format de fluxe, aparentment, és original; els gèneres no ho són. El format de fluxe es registra i es comercialitza, és una categoria de producció. Les característiques inherents al format de fluxe fan que les variacions estiguin més restringides (Turner 2001c: 7). En la relació entre gènere, format i hibridació genèrica cal recordar, com fa Saló, que el naixement dels *realities* es produeix a través de la fusió de característiques pròpies de programes de varietats, informatius i successos o relacions personals (Saló, 2003: 17). A més, són exponents dels inicis de la hibridació genèrica que caracteritza la metatelevisió (Saló, 2003: 15). La diferència entre format de ficció i gènere és menys significativa que l'existent entre gènere i format de fluxe. El gènere prové dels condicionants de la tradició cultural, el format de ficció abasta els condicionants de la indústria televisiva actual. Com afirma Turner, gènere i format tenen en comú estar en conflicte amb la “vivesa” (“liveness”) de la televisió.

Algunes de les sèries analitzades es poden considerar formats, però no nous gèneres. *Perdidos*, *House* i *Mujeres desesperadas*, són models de combinació genèrica, però no nous gèneres, a causa de la manca de reconeixement cultural. La combinació de gèneres pot produir formats de fluxe. Mitjançant la hibridació genèrica i les característiques de la narrativa serial contemporània observada a les sèries del corpus, gèneres i formats s'aproximen: *Perdidos* o *Mujeres desesperadas* esdevenen formats de fluxe codiciats per la indústria, com a potencials matrius de clònics i epígons, per la seva peculiar hibridació de diversos gèneres. En paraules de Saló, el format és una combinació exitosa d'elements i continguts (Saló, 2003: 13). Segons l'autora, cal diferenciar format ?la idea de programa nou? dels sistemes inherents a la lògica

productiva per reproduir un model que funciona (*copycats*, clonacions, tematitzacions). Aquesta consideració ens condueix, de nou, al naixement del gènere com a institució social: el gènere no és obra d'un autor individual⁶⁴.

Gènere i format comparteixen el fet de ser "categories relacionals" (Buonanno, 2005: 23) entre l'espectador o lector i el creador o productor, així com el caràcter canviant, sotmès a evolució i a processos de contaminació (Buonanno, 2005: 20, 23; Creeber, 2001). Un format concret pot ser més o menys hegemònic en determinats països, com la telenovel·la a Amèrica llatina (Buonanno, 2005: 21). Els gèneres també tenen una relació determinada amb una cultura, com ja s'ha esmentat. El format de fluxe és exportable i adaptable a diferents cultures.

A diferència del concepte de gènere, que té una àmplia tradició en la història de la literatura, el concepte de format és molt més recent. Jost, per exemple, considera que encara no és una entitat estable i definida ontològicament (Jost, 2005: 57), tot i que descriu els mètodes utilitzats habitualment per estudiar el format: mitjançant les coordenades temporals (canvi de temporada a temporada) i espacials (adaptació del producte, exportat, a diferents països, com ha succeït amb *Gran hermano* i *Operación triunfo*, versions espanyoles del format originalment holandès, de la productora Endemol). Tenim ben present l'origen i la dimensió *professional* del terme, i considerem el format com una fórmula de programa televisiu amb èxit que s'exporta (Saló, 2003), però també dilucidem fins a quin punt es diferencia del gènere, com fa Cid Jurado, que situa el gènere en el pla del contingut; el format en el del text televisiu⁶⁵ i el discurs televisiu en el de l'expressió. Es podria establir un quiasme entre format (pla de l'expressió) i gènere (pla del contingut)⁶⁶.

Pel que fa a les sèries de ficció de l'era del drama, cal relacionar el procés que origina els formats de fluxe amb la lògica de mercat audiovisual estatunidenc i els fenòmens de clonació i tematitzacions, ja que en els dos casos estan condicionats per les característiques de producció inherents a la indústria televisiva. Com explica Buonanno, el dispositiu de repetició temàtica es troba en el procés de creació d'aquestes sèries; el dispositiu de repetició d'allò conegut assegura fidelitat i estabilitat (2005: 24). La finalitat consolatòria dels contes (Eco), la necessitat propiana de sentir sempre la mateixa història, parafrasejant Calabrese (1987: 53), que són pròpies i inherents als productes de ficció, s'incrementen amb la serialitat televisiva.

⁶⁴ Vegeu Tomaševskij, 1928.

⁶⁵ Vegeu *Definició d'objecte d'estudi*.

⁶⁶ Cfr. Saló, 2003: 13-36. Cfr. Cid Jurado, 2005: 92.

Cadascuna de les sèries d'èxit ha viscut un procés de clonació molt similar al dels formats de tele-realitat: els formats de ficció i els formats de fluxe són presents en un mateix programa. Per donar un exemple: tant *Mujeres desesperadas* com *Perdidos* són formats de ficció específics que tenen suficients adaptacions, versions, clons i epígons com perquè es pugui fer referència a la sèrie matriu com a format de fluxe, especialment quan la idea s'intenta plasmar en una altra sèrie ?el projecte *The Dark Side* en el cas de *Perdidos*⁶⁷; el programa *The Real Housewives of Orange County* (Bravo: 2006-), en el cas de *Mujeres desesperadas*⁶⁸. No és suficient amb un mer epígon per justificar que la sèrie sigui un format de fluxe: epígons de *Perdidos* com *Herois* es limiten a ser prossecucions hipertextuals. Per a poder parlar de format de fluxe s'han de reproduir les mateixes combinacions genèriques que en la sèrie matriu ?format *Acadèmia*, format *Perdidos*, format *Mujeres desesperadas*. *House* encara té un suficient grau de combinació genèrica que podria permetre que es convertís en un format de fluxe, però no és el cas d'*El Ala Oeste* ni de *CSI*.

Crisi genèrica

La crisi genèrica consisteix en què, davant d'un text determinat, l'espectador no sap a què atènyer-se, no tingui com a referent els horitzons d'expectatives habituals. Segons Neale, l'existència del gènere obeeix a tancar el cercle de producció i recepció, pel que fa a les regles textuais? la coherència i la cohesió, en paraules de van Dijk. Malgrat l'aparent dissolució dels límits genèrics, segons Vidal (2005: 221), l'autor sempre necessita "de forma inevitable aquest marc de referència que és el gènere". Vegem si la situació observada a partir de l'anàlisi de les sèries del corpus es pot qualificar de crisi genèrica. Coincidim plenament amb Wallace en què la crisi genèrica forma part dels fluxos i interrelacions de l'atmosfera cultural, afavorida per l'arribada del cable i la saturació de l'espectador televisiu, per excés d'*experiència visual*, afegim.

Considerem que ni l'acceptació de la dimensió polièdrica i polifacètica dels textos (Bakhtin, 1979; During, 1993) ni el menysteniment clàssic vers les variacions dels textos, més enllà dels cànons establerts, dilueixen la importància del fenomen. Algunes de les sèries analitzades, més concretament *Mujeres desesperadas*, *House* i *Perdidos*, no es limiten a contenir elements d'altres gèneres, sinó que, des del punt de vista narratiu, es construeixen en base a la hibridació genèrica. Recordem que la complementaritat

⁶⁷ FRUTKIN, A. J. (2004b), "Desperately seeking Lost", *Mediaweek*, 08-11-2004.

⁶⁸ McGRATH, C. (2006), "Housewives With Needs And Looks That Kill" [Review], *New York Times*, (Late Edition, east Coast). New York, N.Y., 21-03-2006. p. E.1.

dels gèneres ha estat vigent en la producció cultural des del s. VIè aC (Nagy, 2006: 7) i que respon al polifacetisme de l'ésser humà. No obstant això, podem afirmar que el gènere com a categoria entra en crisi, que es concreta amb la hibridació genèrica i la multigenericitat. O, el que és el mateix, la crisi genèrica s'observa mitjançant la multigenericitat, el solapament, la hibridació, és a dir, els diversos estats de manca de puresa genèrica observats en els productes serials audiovisuals actuals.

La hibridació genèrica és una característica inherent a les sèries del corpus, especialment en els casos de *Mujeres desesperadas*, que és una mescla de *thriller*, *dramedy* i *soap-opera*, entre d'altres gèneres; *House*, que barreja una estructura d'investigació policíaca amb temes hospitalaris, i *Perdidos*, que empra tant la multigenericitat ?per a diferenciar les analepsis de cadascun dels personatges i caracteritzar-los? com la hibridació genèrica (aventures en una illa, catàstrofes, fantàstic). *CSI* incorpora una variant del gènere policíac mitjançant l'activitat forense i és multigenèrica a l'estil de les sèries policíacques, i *El ala oeste* no presenta aspectes rellevants en aquest sentit. La utilització de la hibridació genèrica comporta el reforç de les marques genèriques, per a assegurar el reconeixement dels diversos gèneres per part de l'espectador en un sol producte televisiu. La maduresa de la competència genèrica per part de l'espectador, gràcies a la seva experiència visual prèvia, permet que es produeixi la hibridació de gèneres i la multigenericitat, tot i que, en la producció textual, es basa en l'èmfasi en les regles genèriques de cadascun dels gèneres implicats (*House*, *Mujeres desesperadas*, *Perdidos*)⁶⁹. Les unitats fortes del gènere, les marques d'especificitat genèrica, es mantenen malgrat l'evolució del llenguatge televisiu. L'ús de les unitats fortes respon a una funcionalitat pragmàtica que les situa en el pla de l'expressió (significant), com a mers clixés, elements de transmissió de la "carcassa" genèrica. I això es produeix perquè la seva dimensió de contingut (significat), lligada al caràcter del gènere com a institució social, està profundament estratificada i consolidada.

Extrapolem les característiques de la imitació assenyalades per Genette a la constitució genèrica: la imitació és una transformació complexa que exigeix la constitució prèvia d'un model de competència genèrica, per exemple l'èpica, "extraído de esa *performance* singular que es *La Odisea* (y eventualmente algunas otras) y capaz de engendrar un número indefinido de *performances* miméticas" (Genette, 1982: 15). O, en paraules de Zunzunegui: "El espectador (...) construye su competencia interpretativa

⁶⁹ Recordem que la nostra anàlisi es basa en productes televisius pertanyents a la *mainstream*. Altres productes de culte, per exemple la innovadora *Inland Empire* (David Lynch, 2006), tenen una dificultat de classificació genèrica superior.

sobre la frecuentación de otros textos pertenecientes a universos genéricos similares” (Zunzunegui, 1988: 12). La hibridació requereix un procés de característiques similars per a transmetre determinada competència genèrica sense caure en la dissolució. Per a procedir a la hibridació genèrica cal extreure un patró que contingui les marques indicials gràcies a les quals es reproduirà el gènere, es parodiarà, es mesclarà o se'n mantindrà l'essència. Les marques del gènere se situen als punts de referència fixos – *nusos textuais*– que constitueixen el lloc de trobada entre emissor i receptor (Lacalle, 1990: 154). Els *nusos textuais* determinen la genericitat i permeten la serialitat (pel que fa a les regularitats genèriques, vegeu Ryan, 1979: 121). Les recurrències que constitueixen un gènere no s'han de considerar intertextualitat, segons Greimas-Courtés (1979: 228, veu *intertextualitat*), ja que fer-ho seria negar l'existència dels discursos socials. D'acord amb aquesta concepció del gènere i la recurrència, diferenciem entre recurrència intertextual temàtica i recurrència temàtica genèrica (regularitats genèriques).

La hibridació genèrica present a la serialitat televisiva estatunidenca analitzada al corpus, que constituïria un estadi rellevant cap a la crisi i dissolució dels gèneres, manté perfectament establertes les regles de producció textual, ja que per assegurar el seguiment d'un producte amb hibridació genèrica per part de *l'espectador model* (Eco, 1986) convé emfasitzar l'especificitat de cada gènere concret. Així, no compartim la idea d'*ambigüitat genèrica* de Creeber (2001: 3), segons la qual els productes audiovisuals tenen “more medium-specific genres with a less clear-cut narrative or a fictional base” (Creeber, 2001: 3). Anomenem *experiència visual genèrica* el fet que, tal com Wolf (1984) i Fiske (1987) assenyalen, la televisió és un instrument que mostra la genericitat, mitjançant el qual s'aconsegueix que els espectadors estiguin avesats a l'ús de diferents gèneres, els coneguin a bastament. Ja s'ha assenyalat que la televisió ha estat, tradicionalment, una forma híbrida, complexa i eficaç, d'ensenyar els gèneres.

Segons la metàfora de Ryan, amb el temps, alguns gèneres esdevenen semimembres d'aquell *club*: tenen els requisits indispensables i alguns no exigibles. Aquests semimembres, en qualitat d'híbrids, formen una norma nova. Parafrasejant Ryan (1979: 260, n. 2), el mecanisme de creació de subgèneres a partir dels gèneres és potencialment il·limitat⁷⁰; només és necessària una regla obligatòria per a cada nou subgènere,

⁷⁰ "Aquesta és l'única dinàmica possible en la vida dels gèneres: literalment, evolucionar o morir. La innovació és la dinàmica pròpia (i inevitable) de funcionament de les formes lingüístiques i socials que anomenem gèneres del discurs" (Vidal, 2005: 220).

però el reconeixement cultural limita l'esmentada proliferació. Les característiques inherents al mitjà televisiu pel que fa a la genericitat esmentades no són suficients per explicar la situació de crisi genèrica que es pot observar a la narrativa audiovisual de les sèries del corpus i de bona part de les seves coetànies.

Si considerem que el mitjà televisiu és un dels més eficaços per a l'aprenentatge i la formació de la competència genèrica, com ja s'ha esmentat, hem d'interpretar tant les referències i paròdies intertextuals com la hibridació genèrica com a símptomes de la maduresa dels productes de ficció audiovisual en el mitjà televisiu. La maduresa d'audiència i creadors possibilita la transformació, fomentada per les causes pròpies dels mecanismes de producció i recepció de textos. La hibridació genèrica i les referències intertextuals s'han d'interpretar com a símptomes de la manca d'originalitat: la creació a la serialitat televisiva del corpus es limita, cada vegada més, a la combinació d'ingredients, sense aportar elements novedosos, especialment per causes inherents a la indústria televisiva. La televisió, la graella televisiva, és un “ensamblaje de géneros (...) que se modifica porque los regenera” (Wolf, 1984: 196).

La hibridació genèrica i la crisi genèrica estan estretament relacionades. Assenyallem diverses possibles causes de la crisi genèrica que afecta les sèries del corpus d'aquesta recerca i, per extensió, de l'era del drama: **a) dissolució del caràcter canònic del gènere; b) gènere com a institució social; c) la postmodernitat i el postcolonialisme; d) funcionament de la televisió com a combinatòria de fragments; e) influència dels processos de convergència mediàtica.**

a) dissolució del caràcter canònic del gènere: les alteracions genèriques s'han deixat de considerar inacceptables, contràries i suposant una amenaça per al gènere vist com a canó, com a model. El paradigma inductiu (model formalista), en comptes d'establir un model, analitza els gèneres a partir dels textos i, per tant, admet l'existència de la hibridació i creació de nous gèneres (Wellek i Warren, 1956: 281-282).

b) gènere com a institució social: La crisi genèrica es pot relacionar amb la pèrdua de representativitat social mitjançant emblemes (Buck Morss, 1989);

c) la postmodernitat i el postcolonialisme també han influït aquest procés, especialment mitjançant la naturalesa fragmentària de les narracions contemporànies, la desaparició de les narracions èpiques (Magris, 1984), i la revisió social i cultural inherents a aquest paradigma (Lyotard, 1979).

d) funcionament de la televisió com a combinatòria de fragments: entre les causes inherents a la indústria televisiva que afavoreixen la hibridació genèrica hi trobem no només els processos de lògica industrial, sinó també les transformacions

més recents pel que fa a la programació i la graella televisiva. El palimpsest ha estat sempre el lloc que ha determinat el tipus de programa, en funció de la franja horària. Els programes contenidors –considerats com a gènere per Wolf (1984: 195)– són característics de la metatelevisió. Els programes contenidors desenvolupen una funció d'acceleració del procés d'hibridació de gèneres i formats a la narrativa audiovisual.

d.1.) el reialme de l'insert⁷¹: La combinatòria de fragments ja havia estat anunciada per Vernet (1990) i Casetti-Odin (1990: 18). L'insert és una figura relativament excepcional a la tipologia de “construccions filmiques” de Metz (1968). No es considera una construcció sintagmàtica al mateix nivell que la resta, sinó com un element que s'insereix dins qualsevol construcció. Els “inserts” són les meta-imatges (Verón, 1983), que fixen l'estructura enunciativa i regulen el flux televisiu. L'estructura resultant és comparable a un *collage*, com en el cas de *CSI* (videoclips, analepsis).

d.2.) decadència del gènere; apogeu del tema: El funcionament de la televisió com a combinatòria de fragments influeix en la decadència del gènere i l'apogeu del tema⁷². El procés de crisi genèrica és simultani a l'augment d'importància d'alguns ingredients, ja siguin els temes –l'illa, com a tema, s'arriba a instituir en gènere, gràcies als *realities* de supervivència i a *Perdidos*– o els personatges –per exemple, el personatge del jove superdotat que contribueix a resoldre casos criminals (*Numb3rs*, *Mentes criminales*, *Bones*).

e) influència dels processos de convergència mediàtica: el comandament a distància, la televisió per satèl·lit i les plataformes digitals provoquen una fragmentació del visionat, davant la qual la proliferació dels canals genèrics esdevé un mecanisme organitzador, com ho és l'estructuració del palimpsest.

Coincidim plenament amb Neale (2001: 3) pel que fa a considerar que la proliferació de canals genèrics prové de les habilitats de reconeixement del gènere per part dels espectadors (*experiència visual genèrica*) i perpetua el paper central del gènere en totes les dimensions televisives ?productors, programadors i espectadors. En plena crisi del gènere ?també al periodisme i a la literatura?, la televisió s'organitza, pel que fa a l'àmbit productiu i de programació, en base a la genericitat, especialment en les

⁷¹ Cfr. el concepte dels *textos estampa*, definits per Bettetini, Fabri i Wolf (1977).

⁷² El tema rarament s'ha considerat rellevant pel que fa a l'estudi del gènere. Segons Ryan (1979: 282) els textos han de compartir, per a pertànyer a un mateix gènere: 1) un conjunt de regles pragmàtiques; 2) un mínim de regles semàntiques (regles que es troben al nivell profund del text, construeixen el sentit del missatge, la seva *unitat temàtica* i la seva coherència lògicosemàntica) i 3) un conjunt de característiques a nivell de superfície (propietats verbals, sintàctiques,...) [la cursiva és de l'autora].

plataformes digitals. Es tracta d'una pre-definició de continguts que afavoreix una creixent autonomia dels inserts i la hibridació dins els respectius *conjunts* –*Ley y orden, Los 4400*, dins Calle 13. “Canal de suspense y acción”.

Gènere i serialitat

Gènere i serialitat s'articulen en variables i invariables per a produir els textos televisius. La clau de la serialitat és la seva articulació mitjançant l'oposició de variables i invariables (Calabrese *apud* Lacalle, 1990: 14). La repetició crea invariants, damunt les quals es construeixen el gènere i la sèrie. Serialitat i genericitat es troben en pols oposats a originalitat i individualitat. Les primeres afavoreixen “la reproducció estereotipada de les característiques d'un gènere” (Jauss, 1977: 49), properes al caràcter formulaic de la televisió (Cawelti, 1970; Newcomb, 1974) i allunyades de l'art. La temporalitat permet que els elements invariants se succeeixin, de manera que la serialitat només és un grau més en la configuració genèrica del text (Lacalle, 1990: 19-20)⁷³, ja que la familiaritat i la comprensió afavoreixen la reproducció serial.

En un moment en què la televisió és més autoreferencial que mai, les *invariants televisives* constitueixen els elements de referència per als creadors, amb la mateixa importància, o fins i tot superior, que els referents tradicionals (literaris, clàssics, bíblics). L'origen de les recurrències temàtiques canvia d'àmbit perquè han d'obeir el seu propòsit: ser recognoscibles per l'audiència (vegeu Eco, 1965; Frye, 1957; Steiner, 1979: la Bíblia i els clàssics han deixat de ser un referent per a l'audiència). Són el motor de la còpia i la reproducció televisives, compleixen la mateixa funció que les invariants literàries (Calabrese, 1987: 50; Frye, 1957: 136; Étiemble *apud* Camarero-Arribas, 2002: 128).

Si Villanueva considera que la identificació de les invariants suposa el naixement de la teoria de la literatura (Villanueva, 1991: 191-192), per a nosaltres és, com a mínim, un nou símptoma de la maduresa del mitjà televisiu, que requereix una teoria televisiva. De la mateixa manera que es produeix la hibridació genèrica, la graella televisiva tendeix a una elasticitat i un dinamisme, condicionada per la uniformitat de determinats programes. Tal com succeeix amb la no ficció⁷⁴, els únics contenen diversos i els diversos són cada vegada més semblants (Deleuze, 1968; Calabrese, 1987: 47). La fun-

⁷³ “La indeterminación de los límites temporales del texto es lo que permite la reproducción potencialmente infinita de dicho esquema, mediante la introducción de elementos nuevos, capaces de conformarse a las características del sistema, junto a la repetición de los ya existentes” (Lacalle, 1990: 49).

⁷⁴ Vegeu 2.4.3. Gran hermano: *de la revolució de la graella als programes contenidors*.

ció del gènere i la recurrència a la metatelevisió es consolida perquè permet la màxima diversificació d'informació en una uniformitat de fórmules (Wolf, 1984: 194).

1.3.3.2. Lògica del mercat audiovisual: Dispositius de repetició

El mercat audiovisual estadoundenc de productes de ficció audiovisual, des dels seus inicis, s'ha basat en la còpia i el reciclatge. Els dispositius de repetició són condicionants del producte, així com la intertextualitat, la genericitat i l'autoria. Segons Wolf, la “dinámica evolutiva de los géneros de la comunicación de masas” depèn de tres factors: la producció individual, els condicionaments de l'aparell empresarial-productiu i la intertextualitat (Wolf, 1984: 191, nota 1). Malgrat la qualitat de les sèries del corpus, i de la majoria de les de l'*era del drama* (Longworth, 2000-2002), cal recordar que es tracta de productes dirigits a l'entreteniment, i que, per tant, les crítiques a la pretesa manca d'originalitat o a la reiteració de temes s'han de situar en l'esmentat context⁷⁵.

El fenomen s'incrementa amb la serialitat: tal com destaca Vilches (1984: 58), la reproducció en sèrie ?en ambdós sentits, serial i neofordista, ens permetem afegir? provoca la pèrdua d'originalitat i la interioritat estètica de l'obra d'art o del producte televisiu en qüestió resulta afectat pels condicionants de l'engranatge empresarial-productiu, com ja va anunciar Benjamin (1936). La reproductibilitat, a la vegada, potencia una característica inherent al text televisiu, com és la intertextualitat ?Fiske va definir el text televisiu com a intertextual (Fiske, 1987: 15). Des del punt de vista de la producció, s'aprofita un tema determinat amb la finalitat de rentabilitzar econòmicament una idea. Malgrat que destacats membres de la indústria televisiva, des d'anunciant a productors, s'oposen a la clonació de productes d'èxit, i consideren preferible esperar que sorgeixi un nou *blockbuster*, a la pràctica les productores reclamen creacions similars a l'últim gran fenomen televisiu. Si el procés té èxit, el tema esdevé un filó temàtic.

Considerem que són dispositius de repetició la prossecució hipertextual, la tematització, la clonació, els *copy-cats*, les franquícies i els *spin-offs*. Diverses sèries audiovisuals, en una mateixa temporada televisiva, tracten el mateix tema (tematització, clonació). També hi ha temes que tenen continuïtat mitjançant expansions diegètiques o amb variants argumentals (prossecució hipertextual), temàtiques o espacials (franquícies) o de personatge (*spin-off*). Les franquícies i els

⁷⁵ vegeu 2.2.2. *Sèries d'àutor, sèries de culte, must-see TV?*

spin-offs garanteixen la continuïtat d'un producte d'èxit per la mateixa cadena i productora, rentabilitzant la inversió econòmica i assegurant-ne els beneficis⁷⁶.

En el cas de *CSI: Las Vegas*, la prolongació es produeix a un doble nivell: el de la pròpia sèrie original, incloent-hi modificacions espacials: *CSI: Las Vegas (Crime Scene Investigation, 2000-)*, després de les dues primeres temporades⁷⁷ canvia d'escenari, la qual cosa modifica el nom de la sèrie, i així sorgeixen *CSI: Miami (2002-)* i *CSI: New York (2004-)*, totes tres en antena (febrer de 2009). *CSI: Miami* i *CSI: New York* són les dues sèries clòniques de *Las Vegas*. La sèrie clònica es crea mantenint l'ambient i l'argument de l'original, a diferència de l'*spin-off*, que sorgeix a partir d'un personatge de la sèrie original. No es poden considerar segones parts, ja que els protagonistes i els ambients canvien. La producció d'aquestes *segona i tercera part* es troba a mig camí entre el que Calabrese denomina de "variación de un idéntico y la identidad de varios diversos" (Calabrese, 1987: 47), de fet conjuga les característiques de repetició i serialitat que l'autor de *La era neobarroca* emprà per diferenciar sèries com *Dallas/Dinastia* i *Colombo*. Els prototipus es multipliquen en situacions diverses (Grissom i el seu equip) i els productes amb certa pretensió de diferenciació acaben essent idèntics (Horatio i el seu equip a Miami, Mac Taylor i el seu equip a Nova York).

Dispositius de repetició. Orígens

La hipertextualitat interna és un mecanisme de producció inherent a la indústria cinematogràfica i televisiva des dels seus respectius orígens (Cascajosa, 2006: 89-90). Després d'una fase de confrontació inicial, durant els anys 50, aquests dos mitjans han tingut una estreta col·laboració. L'origen del fenomen es troba en la producció de sèries gairebé clòniques com a mètode de competència entre les cadenes hertzianes, als anys 80, i en la producció del drama hospitalari, des dels anys 50. *Dinastia (Dynasty, ABC: 1981-1989)* va ser la resposta d'ABC al *Dallas* de CBS (*Dallas, CBS: 1978-1991*), que va *contraatacar* amb *Falcon Crest (Falcon Crest, CBS: 1981-1990)*. El fenomen s'ha multiplicat a l'era del cable i la diversificació de canals, moment especialment propici per a la clonació, la creació d'èpígons, les franquícies i els *spin-off*.

⁷⁶ Cas de *CSI* amb la sèrie matriu, *CSI: Las Vegas (CSI: Crime Scene Investigation, CBS: 2000-)* i les dues clòniques, *CSI: Miami (CSI: Miami, CBS: 2002-)* i *CSI: Nueva York (CSI: New York, CBS: 2004-)*.

⁷⁷ <http://csi.publispain.com/episodios.htm>.

Dispositius de repetició. Causes

L'esmentada lògica de producció, incrementada en un marc de competència creixent, especialment a causa de la convergència de les sèries en l'anomenada *era del drama* (Longworth, 2000-2002) i la qualitat de les sèries dels canals premium (HBO, per exemple), actua en detriment de l'originalitat dels productes. Una de les explicacions que es dona a la tematització és la convergència unificadora en un moment de diversificació: quan les condicions tecnològiques –cable, *pay-per-view*, canals digitals– afavoreixen el que s'ha anomenat l'era de fragmentació de l'audiència, l'era *post-network*, es produeix l'efecte contrari al previst: paradoxalment, les opcions televisives es multipliquen, però la graella televisiva, el palimpsest, esdevé més *unificada* des del punt de vista temàtic. D'altra banda, en un ambient de competència molt elevada, amb una audiència cada vegada més exigent, a la qual costa fidelitzar –com a mínim el 50% dels programes fracassen cada temporada (Barnes, 2004)–, les cadenes difícilment s'arrisquen amb programació nova, sinó que més aviat procuren rentabilitzar els productes i les idees existents, pròpies o de la competència.

Proposta de tipologia

A continuació esbossem una tipologia de dispositius de repetició que condicionen i determinen la serialitat televisiva estatunidenca, d'acord amb la lògica de producció del mercat. Partim del pressupòsit que una **versió** suposa reelaborar un producte anterior, de manera que l'univers hipertextual i l'hipotextual se superposen (Cascajosa, 2006: 128). Estudiem les versions com a rentabilitzacions d'idees.

Quadre de dispositius de repetició a la serialitat estatunidenca

Prossecució hipertextual	Epígons	Franquícies	Spin-off	Tematització, clonació, copy-cat	Fanfic	Expansió diegètica mercantil
<i>Déjà Vu</i>	<i>Invasión</i>	<i>Ley y Orden</i>	<i>Joey</i>	<i>Tru Calling</i>	<i>CSI, House, Psych</i>	<i>CSI: Cold Burn</i>

Prossecució hipertextual: S'estableix una relació que anomenarem de *prossecució hipertextual* entre el text B (hipertext) i el text A (hipotext). La prossecució hipertextual és una transformació simple (Genette, 1982: 14-15), d'ordre argumental o temàtic, com

és el cas de les franquícies cinematogràfiques⁷⁸ o *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006)⁷⁹, que és, alhora, una síntesi de les claus argumentals i temàtiques de *CSI* i una *expansió temàtica* (o *prosecució hipertextual temàtica*) de la sèrie en forma de pel·lícula, al gènere de ciència ficció. La confusió terminològica pot augmentar perquè les sèries que són epígons d'un producte determinat⁸⁰ poden ser clons les unes de les altres.

La prosecució hipertextual també pot tenir forma d'expansió diegètica, d'ordre espacial o temporal. Les transposicions diegètiques adopten, a la serialitat televisiva, la forma de sèries clòniques, gràcies a l'alteració de les coordenades espacials (Genette, 1982: 387), les continuacions retrospectives i prospectives i l'*spin-off*.

Epígons: En termes literaris, aquelles obres que es produeixen a partir d'un producte d'èxit, es consideren els seus epígons. En termes televisius considerem preferible referir-nos a la "clonació", quan es tracta de còpia explícita. El sorgiment de diversos epígons o clons pot consolidar un nou gènere. Convé diferenciar els epígons que contribueixen a consolidar un gènere (les cinc sèries⁸¹ que sorgeixen arran de *Perdidos* i que consoliden el sobrenatural), dels que sorgeixen amb voluntat de còpia explícita⁸² i d'altres casos de continuïtat (*Herois* és un cas de prosecució hipertextual⁸³

Franquícies: El terme franquícia s'aplica a les sèries que, a partir d'un producte original o matriu, tenen capacitat de generar diverses sèries clòniques. A partir d'un producte matriu, i mitjançant una expansió diegètica respecte l'univers original (Cascajosa, 2006: 113), es diversifica el plantejament argumental o temàtic (*Ley y orden*⁸⁴, *Star Trek*⁸⁵) o es modifiquen les coordenades espacials (el cas ja esmentat de

⁷⁸ *Piratas del Caribe: La maldición de la perla negra* (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, Gore Verbinski, 2003); *Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, Gore Verbinski, 2006) i *Piratas del Caribe: En el fin del mundo* (*Pirates of the Caribbean: At World's End*, Gore Verbinski, 2007).

⁷⁹ Incorporant ingredients de ciència ficció a la investigació criminal, *Déjà vu* planteja la possibilitat de poder aturar els crims abans que succeeixin, gràcies a una moderna màquina del temps.

⁸⁰ (per exemple, epígons de *Perdidos* com *Invasión* i *Operación Threshold*, i de *Mujeres desesperadas*, com *The Real Housewives of Orange County* i *Suburban Shootout*).

⁸¹ *Operación Threshold* (*Threshold*, CBS: 2005-), *Invasión* (*Invasion*, ABC: 2005-), *Surface* (*Surface*, NBC: 2005-2006), *Sobrenatural* (*Supernatural*, WB: 2005-) i *Entre fantasmas* (*Ghost Whisperer*, CBS: 2005-).

⁸² *The Dark Side*, *Perdidos* a les Bermudes i al desert.

⁸³ Vegeu 1.1.Context de *Perdidos*.

⁸⁴ *Ley y orden* (*Law and Order*, NBC: 1990-), *Ley y orden. Unidad de víctimas especiales* (*Law and Order. Special Victims Unit*, NBC: 1999-), *Ley y orden. Acción criminal* (*Law and Order. Criminal Intent*, NBC: 2001-), *Law and Order. Trial by Jury*, NBC: 2005-, i el *reality-show* *Law and order. Crime and punishment* (NBC, 2002-).

CSI). La llarga durada de les franquícies acostuma a anar acompanyada d'un doble procés de manteniment de coherència temàtica i de perfecta coherència respecte el plantejament original i de diversificació i variació del producte, ja sigui espacialment (CSI) o temàticament (*Ley y orden*). El binomi antropològic de continuïtat i canvi, de tradició i novetat (Duch, 1999), articula el procés i garanteix que el producte resultant sigui atractiu per a l'espectador.

Spin-off: Es tracta d'una sèrie creada a partir d'un personatge secundari de la sèrie matriu que no tenia cabuda a la sèrie matriu, perquè en aquella no és el personatge central ni forma part de l'eix de l'acció, sinó que acostuma a ser l'ajudant del protagonista. Per aquest motiu, i seguint la terminologia de Greimas, proposem la denominació "la vida de l'actant"⁸⁶.

Tematització, clonació i copy-cats: Considerem que és preferible el terme *clonació* als termes *tematització* o *copycat* per a referir-nos al fet que diverses sèries tractin sobre un mateix tema durant una mateixa temporada. Procurant trobar el terme més adequat en llengües romàniques, sembla que la tematització fa referència a l'efecte produït, mentre que el fenomen que afecta les sèries com a productes és la clonació. Diversos productes televisius tracten un mateix tema durant un mateix període. El tema es pot presentar en formats i gèneres heterogenis (sèrie, serial, *soap-opera*, *reality-show*, informatius, documentals, *docu-shows*), transcendint l'àmbit de la ficció i afavorint la hibridació de gèneres i formats. La rapidesa amb què es produeix la clonació provoca que es pugui confondre la recuperació d'un gènere determinat (amb els conseqüents epígons) amb simples modes televisives. Per clonació entenem que s'intenti emular un èxit mitjançant la repetició argumental. Les sèries clòniques són el fenomen d'hipertextualitat interna més rellevant dels últims anys.

La temporada 2003, en el context de recuperació del gènere sobrenatural, que està estretament relacionat amb *Perdidos*, s'emetien diverses sèries sobre noies joves que

⁸⁵ *Star Trek* (*Star Trek*, 1966-1969), *Star Trek: Phase II* (1978), *Star Trek: La nueva generación* (*Star Trek: The Next Generation*, Sindicació, 1987-1994), *Star Trek: Espacio profundo nueve* (*Star Trek: Deep Space Nine*, Sindicació, 1993-1999), *Star Trek: Voyager* (*Star Trek: Voyager*, UPN, 1995-2001) i *Star Trek: Enterprise* (*Star Trek: Enterprise*, UPN, 2001-2005).

⁸⁶ *Joey* (*Joey*, NBC: 2004-2007), *spin-off* de *Friends* (*Friends*, NBC: 1994-2004), i *Private Practice* (ABC: 2008), *spin-off* d'*Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC: 2005-). A Espanya, ressaltem el cas d'*Aída* (Tele 5: 2005-), *spin-off* de *Siete vidas* (Tele 5: 1999-).

sentien veus⁸⁷. Durant la temporada 2004, coincidint amb l'èxit de *Mujeres desesperadas*, cinc programes de ficció i no ficció tenien les mestresses de casa com a protagonistes⁸⁸. El mateix va succeir arran de *Perdidos*, amb projectes que proposaven una modificació espacial, ja esmentades, substituint l'illa per l'espai (la Fox va comprar els drets de *The Dark Side*); el desert (Warner Bros) o el triangle de les Bermudes (NBC)⁸⁹. Durant 2006, es van emetre cinc sèries de ficció sobre segrestos⁹⁰. La temporada 2006-2007, han estat les sèries d'investigació paranormal les que han monopolitzat les pantalles⁹¹. La majoria de sèries que neixen en l'àmbit de la clonació no sobreviuen la temporada en què s'insereixen.

Fanfic i Expansió diegètica mercantil: Un altre tipus de continuïtat és el *fanfic*: els fans s'encarreguen de finalitzar, canviar o prosseguir l'argument de la seva sèrie, novel·la, còmic o pel·lícula. Les productores posen a disposició dels internautes les eines digitals necessàries per a crear un *mashup*, una barreja feta a base de retalls d'escenes. El fenomen s'ha de relacionar tant amb la tasca interpretativa del lector empíric (Eco, 1986) com amb la sofisticació creixent de la figura dels fans, que han originat els denominats *Aca/Fen* (Jenkins, 2006: 4). L'èxplotació de tota una indústria auxiliar arran de les sèries, amb còmics, videojocs, novel·les, jocs de taula, perfums, figures s'ha de considerar un cas d'*expansió diegètica mercantil*, que des de la vessant industrial és controlada per una quantitat limitada d'actors (The Walt Disney Company, NBC Universal, Time Warner, Viacom, News Corporation). Alguns dels projectes de les *networks* mostren tant la importància de la clonació com de la hibridació genèrica. La hibridació i l'estratificació, mitjançant temes i fórmules que tenen èxit comercial, és un dels sistemes d'ideació vigents⁹².

⁸⁷ *Joan de Arcadia* (*Joan of Arcadia*, CBS: 2003-2005), *Tru Calling* (*Tru Calling*, Fox, 2003-2005), *Wonderfalls* (Fox: 2004), *Miracles* (ABC: 2003) i *Tocados por un ángel* (*Touched by an Angel*, CBS: 1994-2003).

⁸⁸ Vegeu 4.1.Context de *Mujeres desesperadas*.

⁸⁹ Segons declaracions de David Janollari, president d'entreteniment de WB, a *Mediaweek*, durant 2004 es van adquirir diversos "lost-like projects": "We're hearing 'Lost in space', 'Lost under the sea', 'Lost' in every configuration you can imagine" (FRUTKIN, A. J. (2004b), "Desperately seeking Lost", *Mediaweek*, 08-11-2004.).

⁹⁰ *Kidnapped* (NBC, 2006), *Vanished* (Fox, 2006), *Standoff* (Fox: 2006-2007) i *The Nine* (ABC, 2006-2007).

⁹¹ *Medium* (*Medium*, NBC: 2005-), *Torchwood* (BBC-3, 2006-), *Psych* (*Psych*, USA, 2006-), *Pushing Daisies* (ABC: 2007-), *New Amsterdam* (Fox: 2008) i *Moonlight* (CBS, 2007-).

⁹² "ABC has brought a project with a *Nip/Tuck*-like feel set in the world of L.A. real estate agents, while CBS is developing a script about a crime scene cleanup crew with a feel similar to *Six Feet Under* (...) ABC is developing a "CSI"-like project with a "Silence of the Lambs" twist, while CBS is developing a medical

Lògica de repetició de la serialitat

Observem que el dispositiu de repetició d'allò conegut, present a sèries i serials, proporciona estabilitat i fidelitat (Buonanno, 2005: 24). Els casos de recurrència, propis i inherents als productes de ficció, s'incrementen en els casos de serialitat televisiva. Serialitat i intertextualitat es retroalimenten a les minisèries: l'exigència d'assegurar la repetició d'allò conegut pròpia de la ficció televisiva i les arts populars es resol mitjançant "formas intertextuales de serialidad y repetición" (Buonanno, 2005: 24). La recurrència caracteritza la producció cultural i audiovisual, la qual, a més, està determinada per la lògica del propi mercat. Ambdues característiques conformen l'essència de la sèrie com a producte. Els dispositius de repetició provenen de la mercantilització; la recurrència obeeix a l'essència del producte cultural.

1.3.3.3. Característiques inherents a l'era

Les sèries del corpus, com és lògic pel seu moment d'emissió, contenen característiques de la neotelevisió i la metatelevisió que analitzarem a continuació i que les converteixen en un terreny propici per a l'autoreferencialitat i la intertextualitat, situant-se a mig camí entre les dues eres esmentades, però contenint també alguns ingredients paleotelevisius. La nomenclatura de què disposem per a diferenciar les tres grans eres televisives des dels inicis de la televisió fins al moment en què s'emeten aquestes sèries són paleotelevisió, neotelevisió (Eco, 1983; Casetti i Odin, 1990) i metatelevisió (Olson, 1987, 1990; Carlón, 2005), o post-televisió (Missika, 2006⁹³; Imbert, 2007). Les fem com a meres etiquetes heurístiques, útils per a classificar els diferents productes audiovisuals d'acord amb l'era corresponent, segons els seus continguts.

Paleotelevisió

La paleotelevisió, tal com la defineixen Casetti i Odin, manté una clara separació de gèneres, edats i públics: els diferents programes de la graella televisiva estan molt ben diferenciats i funcionen, cadascun d'ells, amb un contracte de comunicació específic (Casetti i Odin, 1990: 10). La graella té un rol estructurador. És encara l'àmbit del discurs institucional, com ho són l'escola i la família: les cadenes són públiques i la

drama where lawyers team with doctors in a Boston hospital" LISOTTA, C. (2004b), "Dramatic Uptick in Serials", *Television Week*, Chicago, 18-10-2004. Vol. 23, Iss. 42, p. 1,52 (2 pp.).

⁹³ Missika (2006) fa referència també a les tres eres, però se serveix del terme post-televisió, en comptes de metatelevisió. L'autor considera que la informació institucional conforma la paleo-televisió, la info-espectacle, la neo-televisió i la fusió, la post-televisió.

relació amb l'espectador no és propera sinó jeràrquica. El mitjà assumeix la funció divulgativa i educativa, quan no de dirigisme polític.

Les sèries analitzades recuperen, de l'era paleotelevisiva, la perspectiva jeràrquica i la intencionalitat educativa, per la transmissió jeràrquica de coneixements (“vectorisée”, Casetti i Odin, 1990: 10), com podem observar a *El ala oeste*, quan s'explica el funcionament del cens, o de les votacions electorals; *CSI* i *House* proporcionen informació altament especialitzada, ja sigui forense o mèdica, amb l'ajuda d'assessors entre els guionistes. També considerem que és una característica paleotelevisiva recuperada per alguns dels esmentats productes la diferenciació entre nivells culturals (*sublimis* o *gravis*, *mediocris* i *humilis*) (MacDonald i Shils, 1969) i l'ús d'ingredients *high-brow* com els que es poden observar a *El ala oeste*⁹⁴.

Neotelevisió

Pràcticament totes les característiques esmentades de l'era paleotelevisiva varien amb la neotelevisió, era que coincideix amb l'inici de les emissions de les cadenes privades. Els temes tabú deixen de ser-ho; les funcions institucional, educativa i jeràrquica desapareixen i són substituïdes per la proximitat i la interactivitat. S'ha criticat que no es tracta d'interactivitat real, sinó d'un simulacre que esdevé “manipulació disfressada” (Casetti i Odin, 1990: 22). Malgrat la suposada consulta permanent, l'espectador només pot escollir d'entre un ventall limitat (Casetti i Odin, 1990: 22). Segons els autors, es tracta d'un model epidèrmic, energètic i fonamentalment asocial, on tot succeeix a un ritme accelerat (Casetti i Odin, 1990: 19). Del contracte comunicatiu de la paleotelevisió es passa al contacte comunicatiu (Baudrillard, 1982); s'institueix una comunitat d'afectes (Casetti i Odin, 1990: 22). La neotelevisió es constitueix a base de “micro-segments” i té una tendència a la hiperfragmentació que afecta “tous les émissions” (Casetti i Odin, 1990: 18).

Segons Eco (1983), una de les característiques de la neotelevisió és la producció de realitat: la mateixa televisió, pel sol fet d'ènnunciar “ella” el missatge, el converteix en *veritat*; és creadora de notícies i esdeveniments. La neotelevisió modifica la realitat; converteix el paisatge en escenari (Eco, 1983) i, consegüentment, les persones en actors/personatges. Es caracteritza per la hiper-visibilitat (fins i tot dels seus propis

⁹⁴ Un dels propòsits de la tesi de doctorat de Dennis McQuail, *Factors affecting public interest in television plays*, University of Leeds (1967), era dilucidar si el tipus d'entreteniment televisiu depenia de la classe social i cultural dels espectadors, amb un resultat negatiu a la hipòtesi plantejada. L'audiència de la sèrie de Sorkin, amb un perfil força específic, es podria considerar una excepció.

artificis, com a mètode de simular autenticitat), per l'espectacularització (Imbert, 2003), la quantitat infinita d'actors que hi intervenen, la dificultat creixent de diferenciar entre ficció i no ficció, i la sofisticació de l'espectador, el neoespectador, paral·lela a la de la televisió. Segons Eco, l'espectador se centra en ell mateix, deixa de tenir contacte amb la realitat exterior –com succeïa o se suposava que succeïa amb la paleotelevisió, per descobrir una “naturalesa arcaica, pretelevisiva” (Eco, 1983). La neotelevisió és local, anecdòtica, busca el detall escabros, absurd però íntim: de la metàfora de la finestra al món passem al “largavistas al revés” (Eco, 1983). Té un llenguatge empobrit, en un intent de mimesis amb l'espectador, i funciona amb dosis de sadisme, confiant en i provocant el masoquisme de l'espectador, fins a arribar a la ridiculització. En comparació amb la paleotelevisió, l'oferta que proporciona és més que múltiple, esdevé inabastable.

Metatelevisió

En l'era metatelevisiva, la indústria ofereix, a més de les cadenes públiques i privades que coincideixen amb les eres precedents, les emissions per cable, els canals *premium* (als EUA) i les plataformes digitals, augmentant exponencialment el ventall de possibilitats. El marc de competència creixent de la neotelevisió adquireix proporcions inesperades. Les principals característiques metatelevisives observades són l'autoreferencialitat, la intertextualitat metatelevisiva i la hibridació genèrica. Amb el terme metatelevisió ens referim a la producció televisiva pròpia del canvi de mil·lenni, la televisió de formats i els programes de *quotidianitat simulada*. Es produeix un efecte de contaminació entre ficció i no ficció. El conjunt de la televisió del s. XXI esdevé cada vegada més autoreferencial, com fan patent diversos estudiosos (Creeber, 2001; Imbert, 2003, 2005a, 2007; Carlón, 2005; Missika, 2006). La metatelevisió, que es caracteritza per *parlar* incessantment de la mateixa televisió, cada vegada caracteritza més els programes i, per tant, les parrilles.

Carlón es refereix, amb el terme, a programes que no només parlen de televisió, sinó que es construeixen a partir de la televisió, que són autoreferencials (Carlón, 2005). Diferència entre la programació neotelevisiva, centrada en l'espectador ? “el vecino de al lado”? i la metatelevisiva, centrada en la mateixa televisió ? “el programa de al lado”, del palimpsest (Carlón, 2006: 285). La hibridació genèrica de *Perdidos*, que arriba a constituir un pastitx, és metatelevisiva. *Perdidos* s'ha de considerar un cas paradigmàtic de metatelevisió de ficció pel conjunt de gèneres que arriba a aglutinar. De la mateixa manera que *Perdidos*, l'alteració de l'univers informatiu pròpia de la

metatelevisió acostuma a adoptar la forma de *collage*, de construcció a partir de diferents formats i gèneres. Com s'ha esmentat, es tracta d'un cas *modèlic* de la hibridació genèrica que conforma la producció audiovisual contemporània.

No obstant això, la sèrie d'Abrams no compta amb els elements paròdics, carnavalescos –excepte comptades ocasions– i interpretatius que caracteritzen els programes que Carlón qualifica de metatelevisius (2005, 2006). La metatelevisió, en l'accepció de Carlón, consisteix en la simulació paròdica d'espais informatius a la qual s'afegeixen recursos també paròdics, com la repetició d'escenes i la barreja d'informació i ficció amb finalitats interpretatives. Els programes metatelevisius de paròdia es caracteritzen per una voluntat *contenidora* de l'univers televisiu. Es produeix el fenomen invers al del sorgiment dels *realities*: no s'inunda la parrilla amb un sol programa, com en el cas de *Gran Hermano* a Tele 5 (Lacalle, 2001: 161-162), sinó que un sol programa pretén abarcar i sintetitzar el conjunt del flux televisiu (Williams, 1975). Els programes metatelevisius duen a terme la tasca interpretativa a base de barrejar informació i ficció. Ens referim als programes amb què Carlón exemplifica l'auge del fenomen a Argentina (2005, 2006). A l'Estat espanyol el fenomen està representat per *Caiga quien caiga*, entre d'altres⁹⁵.

Amb *metatelevisió* Olson fa referència a la capacitat de l'espectador d'identificar l'artifici televisiu, a la intertextualitat i l'estructura reflexiva del mitjà (Olson, 1987). Estudia *A cor obert* (*St. Elsewhere*, NBC: 1982-1987) com un exemple metatelevisiu, pel fet que conté “hidden references to song lyrics, movies, television, and other elements of popular culture and references to *St. Elsewhere* itself” (Olson, 1990: 4), i en la investigació empírica analitza fins a quin punt l'audiència n'és conscient, de l'autoreferencialitat. A finals dels anys 80, Olson analitza i constata la maduresa de la televisió com a mitjà: “If self-reflexivity is one test of artistic maturity, there can be no doubt that television has matured” (Feuer *apud* Olson, 1987: 284). La conclusió a propòsit de la maduresa del mitjà prové del seu caràcter intertextual, reflexiu, i de la distància que estableix respecte el propi text. Per a Olson, els conceptes d'intertextualitat i metatelevisió serien pràcticament intercanviables, almenys pel que fa a alguns usos del concepte, com “audience awareness” (Olson, 1987: 286), “allusion to the literature of television” i “specific television genres and shows by recreating their generic structure”, és a dir, “metagenericism” (Olson, 1987: 286-7, 297).

⁹⁵ *Homo zapping* (Antena 3: 2003-), *Visto y no visto* (Tele 5), *Alguna pregunta més* (TV3: 2004-) o *La batidora* (Antena 3).

El descobriment de l'artifici en la producció cultural s'acostuma a equiparar a la maduresa del mitjà corresponent (vegeu el concepte *ostranenie* del formalista rus Shklovsky). La maduresa artística suposa un exercici a partir de l'artifici. En paraules d'Olson, pot esdevenir un atac a la il·lusió de naturalitat: "When television undermines its own conventions, it attacks its own illusion of naturalness" (Olson, 1987: 284). Segons l'escriptor Eduardo Mendoza, la narrativa contemporània, òrfena d'èpica, consisteix en mostrar el mecanisme de la maquinària del rellotge⁹⁶.

Proposem denominar *referencialitat metatelevisiva* aquella que comprèn els diferents tipus de programes televisius, en l'accepció de Carlón, com a programa contenedor de ficció. Els programes contenedors paradigmàtics de cada fase són el *magazine* informatiu variat de la paleotelevisió, el *talk-show* d'entreteniment de la neotelevisió i el pastitx contenedor de la metatelevisió, de ficció o de no ficció. La referencialitat metatelevisiva analitzada a les sèries del corpus està composta per Referències intraepisòdiques de la mateixa sèrie, Referències a d'altres sèries, Referències a concursos televisius, Referències musicals, Referències publicitàries i Referències d'informatius.

Postmodernisme i postcolonialisme

Malgrat les dificultats de definir un concepte polifacètic i esmunyedís com postmodernisme, intentarem aproximar-nos-hi, per la seva rellevància a la cultura contemporània des dels anys 70. El postmodernisme va sorgir als anys 50 del s.XX, i va tenir com a principals autors Derrida ("Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Sciences", 1966), Foucault (*Les mots et les choses*, 1966) i Lyotard (*Le condition postmoderne*, 1979). La postmodernitat es caracteritza per la pèrdua de fe en veritats absolutes (Steiner, 1974; Magris, 1984; Lyotard, 1984; Baudrillard, 1988), per la dissolució d'estils i gèneres, pel caràcter intertextual dels seus productes culturals, i pel rebuig de l'autenticitat històrica i la proposta de textos oberts, sense una única interpretació ?cosa que incrementa la importància del paper de l'audiència activa.

La racionalitat i l'objectivitat científiques deixen de ser acceptables perquè no tenen en compte les diferències culturals; desapareix la idea de progrés vinculada a la racionalitat i la llibertat, a causa de l'anomenat "fracàs de la modernitat"⁹⁷ (Lyotard, 1993: 170). La incredulitat es fa extensiva als metarelat; segons Lyotard (1998: 10), no hi ha

⁹⁶ MENDOZA, E. (1998), "La novela se queda sin épica", *El País*, 16-08-1998, p. 23-24.

⁹⁷ Pel que fa al fracàs de la modernitat i de la idea de progrés, especialment en relació a Auschwitz, vegeu l'obra de Duch, especialment 1995, 1997, 1999 i 2000a. D'altra banda, cfr. Mèlich, 2001.

dispositius narratius que els legitimin. Constatem una multiplicitat de canals, un *multi-channel world* (Thornham i Purvis, 2005: 158) i de possibilitats. La influència de les noves tecnologies en *l'emparaulament de la realitat*, per dir-ho en paraules de Duch (1995, 2000a) i, per tant, també en la identitat, és creixent. Segons Lyotard, els canvis tecnològics afecten i modifiquen la naturalesa del saber (Lyotard, 1993: 15). La multiplicitat de canals afavoreix l'augment de la fragmentarietat⁹⁸. La multiplicitat d'audiències i *targets*, de relats, d'estils (Rice i Waugh, 1989) resultant condueix al caràcter eclèctic i multifacètic de la cultura. Pel fet que no hi ha una resposta única, una solució (tema en què aprofundirà el deconstruccionisme), es constata una desintegració, decentralització, i dispersió de les societats postmodernes (Lyotard, 1984), en diversos àmbits. La fragmentarietat del relat es constata en la novel·la, en el text audiovisual (Magris, 1984; Duch, 1995).

Pel que fa a la flexibilitat, ja que el posmodernisme sanciona l'existència de veritats absolutes, la veritat esdevé relativa i contingent (Thornham i Purvis, 2005: 155). Es produeix una ruptura de fronteres, una recomposició de la fragmentarietat en nous productes i formats (per exemple, *docu-fake*, *docu-soap*, *drama-docs*, *docu-drama*). La fragmentarietat condueix a una recomposició: els nous formats i gèneres sorgeixen per la impossibilitat de seguir emparaulant la realitat dels anteriors, per l'*experiència visual* dels espectadors i per l'evolució dels gèneres. Quant a la postmodernitat i la intertextualitat, s'acostuma a considerar que la intertextualitat és una característica inherent a la postmodernitat, tot i que s'accepti, també, que és pròpia de la cultura occidental (Simone, 2000). Lyotard fa referència al "bricolatge", a causa de l'elevada quantitat de citacions d'altres estils i períodes precedents (1993: 171). La repetició de les citacions pot ser irònica o no, no té perquè tenir, necessàriament, una funció paròdica.

Característiques de la postmodernitat

Manca de metarelats, fragmentarietat

Exteriorització del saber; intertextualitat

Major accés a un univers més limitat

Aparent democratització del saber

Aparent multiplicitat d'informació, de producció cultural

⁹⁸ No hi ha res de la tecnologia que la faci necessàriament postmoderna, però els usos tecnològics conviuen bàsicament –i sorgeixen– amb l'era postmoderna, i contribueixen a que no hi hagi una veritat absoluta (Thornham i Purvis, 2005: 158).

Dissolució de gèneres i d'estrats culturals; flexibilitat i dissolució

Propensió a citar-se a si mateix, autoreferencialitat

Referència indirecta al missatge

Performativitat, jocs del llenguatge i hipervisibilitat

Postcolonialisme

El terme postcolonialisme, o neocolonialisme, com a període històric, sorgeix el 1947, amb la independència de la Índia i les principals colònies. Com a període acadèmic i cultural s'inicia als anys 70, amb els Estudis Culturals. Durant els anys 80 sorgeixen les anomenades teories postcolonials a Gran Bretanya i els EUA. Es considera que *Orientalism*, d'Edward Said (1978), deixeble estatunidenc de Foucault, d'origen palestí, és una de les obres cabdals del paradigma, que sorgeix de la concepció del "fracàs de la modernitat" del postmodernisme. Said, al seu primer assaig, exposava els vincles entre les ciències humanes i l'imperialisme.

Dins el paraigües dels Estudis Culturals, el postcolonialisme fa referència a la producció cultural i literària de les antigues colònies, de la mateixa manera que s'inclouen estudis ètnics, multiculturals i d'altres minories, especialment els estudis de gènere, els feminismes⁹⁹. Les teories postcolonials es caracteritzen per un enfocament "postbinarista" i "postromàntic" de les relacions colonials¹⁰⁰. Tal com assenyala Imbert (2003: 25), una de les funcions de la televisió actualment és proporcionar una *reconstrucció de sentit* a través d'un compendi de relats fragmentaris ?sobre postmodernitat i televisió, vegeu Baudrillard (2001) i Jameson (1984)¹⁰¹. **Les diverses característiques de la postmodernitat i postcolonials esmentades tenen les seves conseqüències en l'àmbit televisiu: els relats televisius contemporanis són fragmentaris, exponents de la hibridació genèrica i laxos pel que fa als diversos estrats culturals emprats. S'empra habitualment la intertextualitat, sigui metatelevisiva o no.**

⁹⁹ During recull, a la seva antologia de textos emblemàtics dels Estudis Culturals (1993), els estudis de gènere de Wallace, "Negative images: towards a black feminist cultural criticism" (118-131) i els multiculturals de Spivak i Gunew, "Questions of multiculturalism", (193-202).

¹⁰⁰ "Postcolonialismo". Diccionario de Filosofía Latinoamericana, Biblioteca Virtual Latinoamericana.

¹⁰¹ Baudrillard ("Dust Breeding", 2001) i Jameson (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, 1984).

Alguns ingredients de *Perdidos* semblen totalment aliens al postmodernisme, especialment la religiositat, la simplicitat del simbolisme¹⁰² i la radical simplicitat de les trames, de caràcter estructuralista ?recerca d'un objectiu, amb trames colaterals que contribueixen a reforçar l'objectiu principal. *Mujeres desesperadas* combina, també, l'adequació a l'esquema narratiu canònic amb la hibridació genèrica; *CSI* i *House* empren la intertextualitat, present en totes les sèries del corpus. Considerem, doncs, que no hi ha una traducció directa i superficial de les característiques definitòries dels esmentats períodes en la producció televisiva, sinó que la seva influència acaba modificant-los, a llarg termini i en l'àmbit estructural. Una vegada més constatem la simbiosi de novetat (influències de postmodernisme i postcolonialisme) i tradició (esquema narratiu canònic, recurrència temàtica, funció legitimadora del mite).

¹⁰² Les orquídiess, el gos, el rellotge. Els béns que Sun té provenen dels regals de Jin, que són producte de feines mafioses.

2. MARC TELEVISIU

2.1. Imperialisme cultural, adaptacions i transculturalitat del relat

En una recerca d'aquestes característiques, que analitza cinc sèries de ficció estatunidenques i la seva recepció a l'Estat espanyol, és obligat fer menció a l'imperialisme cultural i la transculturalitat del relat. L'estudi de la recurrència temàtica *narratològica* que es duu a terme en aquesta recerca, més enllà de formats i gèneres, es basa en la transculturalitat del relat de Barthes, fent-ne una adaptació que depassi les acusacions de colonialisme intel·lectual d'alguns autors. Partim, doncs, d'una proposta d'identificació de recurrències temàtiques d'ordre universal (seguint el model metodològic d'autors com Ginzburg i Dumézil), amb respecte vers les diferències culturals. Ja ens hem referit a l'hegemonia de la producció de ficció estatunidenca en l'àmbit mundial, que relativitza la rellevància de l'anàlisi de les diferències culturals. Aquesta hegemonia té una vessant quantitativa (Miller, 2005) i la que podem qualificar de *qualitativa*, és a dir, la influència de la producció estatunidenca, en aquest cas, en la producció *local* (Buonanno, 1999).

Diversos casos d'adaptacions de sèries estatunidenques a versions espanyoles donen fe de la incidència qualitativa de l'hegemonia estatunidenca: *Con dos tacones* (TVE1: 2006), a remolc de *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004) i *Mujeres desesperadas* (*Desperate housewives*, ABC: 2004-), o *Hospital Central* (Tele5, 2000-) arran d'*Urgencias* (*ER*, NBC: 1994-), amb un èxit indiscutible i consolidat¹⁰³.

Barthes defineix el relat com quelcom “internacional, transhistòric, transcultural” (Barthes, 1966: 9), malgrat la varietat de gèneres i de formats, o de suport. La creença estructuralista segons la qual els relats són transculturals estableix una mena de respecte a la diversitat cultural, emulant el respecte a la diversitat biològica. Aquest respecte es basa, en bona mesura, en les similituds “estructurals” entre cultures.

A aquest punt de vista s'ha de contraposar, entre d'altres, l'article “Shakespeare en la selva”, de Bohannan (1993), perspectiva antropològica sobre les diferents lectures que pot tenir un mateix text (*Hamlet*, concretament) per part de cultures diverses. Bohannan se centra en els problemes de traducció, en relació amb la transculturalitat del relat. Han abordat el tema Duch (1999) i Durand, qui ja va assenyalar que “considerar los valores privilegiados de la propia cultura como arquetipos normativos para otras culturas es dar siempre pruebas de colonolianoismo intelectual” (Durand,

¹⁰³ Va ser el 3r programa més vist de Tele5 la temporada 2003/04, amb *share* de 27,3%. (GECA, 2005).

1960: 11). Precisament és la complexitat el que no s'ha d'oblidar a l'hora d'abordar la qüestió de la transculturalitat del relat, les adaptacions i l'hegemonia cultural. Buonanno (1999: 44) equipara una interpretació complexa a una recepció complexa: el context de recepció dels productes audiovisuals no és homogeni, per tant, tampoc ho serà la seva interpretació. Pel que fa a l'adaptació dels productes, "comporta siempre formas de readaptación" (Buonanno, 1999: 44). Per a la sociòloga italiana, les diferències culturals són suficients com perquè no siguin assimilables una sèrie estatunidenca i un culebró (Buonanno, 1999: 66-67). L'autora tracta a bastament la qüestió, especialment mitjançant els conceptes d'indigeneització i colonització (Buonanno, 1999: 27-47, 173).

La *proximitat cultural* i el *descompte cultural* són conceptes que, per a Buonanno, delimiten el consum de la producció dels EUA: l'elecció de productes que esdevinguin familiars, propers, "cuando están disponibles y con la relativa igualdad de condiciones con los productos extranjeros" (Buonanno, 1999: 36). Per descompte cultural s'entén la reducció de valor inherent als productes estrangers, amb els quals és més difícil identificar-se i reconèixer-s'hi¹⁰⁴. Pel que fa a la influència i els efectes, Buonanno assenyalava (afinant força més que la teoria d'imperialisme cultural) que la interpretació de l'audiència consisteix en una reelaboració "también por fragmentos, de lo que se extrae a los materiales culturales, en nuestro caso extranjeros, y se reconduce o se enmarca en los cuadros simbólicos facilitados por los mismos mundos de vida y de experiencia" (Buonanno, 1999: 44). L'audiència transforma allò que adopta: no es tracta de consumidors passius, sinó que reinterpreten l'oferta cultural en consonància amb la pròpia cultura (Buonanno, 1999: 47).

Tot i la fragmentació de l'audiència actual, considerem que bona part de l'èxit dels productes estatunidencs s'explica per aquest motiu; la necessitat de ser compresos per un públic ampli i heterogeni, així com l'activació dels processos d'identificació, condueix a la utilització de mites i temes recurrents. La presència creixent de referències metatelevisives estatunidenques que complementen, *in crescendo*, l'ús de la recurrència, es produeix en consonància amb l'augment d'americanització de l'era del cable.

2.2. Context televisiu estatunidenc: Sèries de ficció de l'era del drama

NBC, CBS i ABC són les tres cadenes generalistes hertzianes (*networks*) que, emetent a través d'una xarxa d'emissores que arriba al conjunt del territori estatunidenc,

¹⁰⁴ Buonanno pren els conceptes de, respectivament, Straubhaar, 1991 i 1992 i Hoskin i Mirus, 1988.

tenen el monopoli de la programació televisiva dels EUA fins als anys vuitanta, moment en què es considera que comença el seu declivi. Al descens de l'audiència de les *networks* a causa d'una programació cada vegada més uniforme s'hi ha de sumar la competència amb el cable, que el 1981 ja arriba al 30% de les llars estatunidenques (Álvarez, 1999: 99)¹⁰⁵. Tant aquesta nova televisió com els canals *premium* HBO¹⁰⁶ i Showtime acabaran actuant com a revulsiu de les *networks*, contribuint a provocar que les cadenes generalistes retornin als seus estàndards de qualitat, després de perdre més d'una quarta part de la seva quota de mercat a causa de la nova situació. Aquest declivi les obsequia amb qualificatius com “cadenas menguantes” (Álvarez, 1999:99) o els “tres ratolins cecs” (Auletta, 1991)¹⁰⁷. També competeixen amb la Fox, la cadena hertziana que produeix *House* (Cuatro), creada per Rupert Murdoch el 1986 i que amb el temps s'ha situat com una de les més vistes algunes temporades, com la de 2004-2005.

La programació de les cadenes per cable s'ha diferenciat sempre de la de les *networks* per anar un pas per endavant. Com a mostra, el 1998-1999 les cadenes per cable emetien el doble de programació de ficció –pel·lícules i miniseries– que les hertzianes (Jancovich i Lyons, 2003: 70), establint la importància renovada de la ficció. La competència entre cable i hertzianes propicia el que Robert Thompson ha denominat com la segona edat d'or de la televisió estatunidenca, i que situa entre principis dels anys 80 i mitjans dels 90, de *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987) a *Urgencias* (Thompson, 1996)¹⁰⁸. L'era del drama també es considera el període de consolidació, la tercera edat daurada de la televisió estatunidenca. L'esmentada era comença a finals del segle XX, amb l'inici de *CSI* i *El ala oeste*. L'auge de sèries dramàtiques de qualitat ens obliga a emprar l'expressió *era del drama* (Longworth, 2000-2002) per a referir-nos a les sèries de ficció estatunidenques *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The west wing*, NBC: 1999-2006), *CSI* (*CSI*, CBS: 2000-), *24* (*24*, Fox: 2001-), *House*, (*House, M.D.*, Fox: 2004-), *Mujeres desesperadas*, (*Desperate housewives*, ABC: 2004-), *Perdidos* (*Lost*, Fox: 2004-) i *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC: 2005-), entre d'altres. Aquestes sèries de qualitat es poden considerar hereves de les sèries de culte dels anys 90 com *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC: 1990-

¹⁰⁵ Vegeu també Cantor i Pingre, 1983:19, i Cascajosa, 2005: 41.

¹⁰⁶ El 1982 comptava amb 10 milions d'abonats (Álvarez, 1999: 99).

¹⁰⁷ L'expressió dona títol al seu estudi: Auletta, K., *Three Blind Mice: How the TV Networks Lost Their Way*. Random House, Nova York, 1991.

¹⁰⁸ Thompson, R. (1996), *Television's Second Gold Age: From Hill Street Blues to ER*. New York. Syracuse University Press.

91), *Expediente X* (*The X-Files*, Fox, 1993-2002), *Doctor en Alaska* (*Northern Exposure*, CBS: 1990-95), *Murder One* (*Murder One*, ABC:1995-97) i *Urgencias* (*ER*, NBC: 1994-). **L'escenari de les sèries que analitzem és el d'un mercat televisiu que reprèn la ficció després d'una saturació dels programes de realitat, amb una qualitat consolidada a base d'una competència creixent entre la múltiple, variada i complexa oferta televisiva.**

2.2.1. La influència de les sèries dels canals de cable en les sèries de les networks

La tendència generalitzada des dels inicis del cable és que aquest ocupi la quota de mercat corresponent a la innovació (*Carnivàle*, HBO: 2003-2004; *K Street*, HBO: 2003). Les sèries que es produeixen per a cable tenen temporades més reduïdes, d'entre 10 i 15 episodis, i una major llibertat creativa propiciada, principalment, pel fet que són canals de pagament. Les *networks* tradicionals (NBC, ABC, CBS) perden quotes de mercat a favor del cable (HBO, la Fox, WB,...). La producció per cable fidelitza l'audiència primant la qualitat per damunt de la quantitat i es poden permetre diversos *luxes* que seran progressivament imitats per les *networks*.

2.2.2. Sèries d'autor, sèries de culte, must-see TV?

La millora qualitativa de la producció serial en ocasions ha estat comparada per estudiosos com Peter Kramer (1996) i Kristin Thompson (2003)¹⁰⁹ al Hollywood clàssic i s'ha arribat a qualificar de superior a la cinematogràfica actual (Joyard, 2003, 2007; Ibáñez, 2006). Just un any després de l'estrena de *CSI* a Espanya, *Cahiers du cinema* (2003), la influent revista francesa que va impulsar la noció de cinema d'autor, i que va ser essencial per al naixement de la *nouvelle vague*, dedicava la portada del seu núm. 581 a les sèries de ficció estatunidenques, amb el títol *Séries. L'âge d'or*. La publicació és posterior a les declaracions del prestigiós documentalista francès Chris Marker¹¹⁰ a *Libération*, on afirmava que considerava les sèries estatunidenques molt superiors al

¹⁰⁹ Kramer, P. (1996), "The Lure of the Big Picture: Film, Television and Picture", dins Hill, J. i McLoone, M. (eds.), *Big Picture, Small Screen: The Relations Between Film and Television*. Luton: University of Luton Press, p. 9-46, i Thompson, K. (2003), *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

¹¹⁰ Chris Marker (1921), director de cinema francès, documentalista, es considera l'inventor de l'assaig filmic. És autor de l'assaig filmic *AK*, sobre Akira Kurosawa i *Une journée d'Andrei Arsenevitou*, sobre Andrei Tarkovsky, així com de *Les statues meurent aussi* (1953), obra pionera del cinema anticolonialista. La seva àmplia filmografia inclou més de 30 pel·lícules.

cinema de Hollywood coetani¹¹¹. Els símptomes d'aquest canvi comencen amb la creixent interrelació de cinema i televisió, iniciada amb la direcció i producció per part de David Lynch de *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC: 1990-1991) i es constaten en la direcció d'episodis de sèries televisives per part de directors de cinema com Quentin Tarantino ("Peligro sepulcral", "Grave Danger", 5.23 i 5. 24, *CSI: Las Vegas*), Orson Wells (*Luz de luna*), Francis Ford Coppola (*House*), Peter Bogdanovich (*Los Soprano*), Rodrigo García (*A dos metros bajo tierra* i *Los Soprano*) i Stephen King ("Chinga", *Expediente X*, 5.10), l'any 1998. A Hollywood, la inicial competència entre cinema i televisió, als anys 50, va ser ben aviat substituïda per la cooperació entre les dues indústries, especialment gràcies a les facilitats de producció i la major rentabilitat que proporcionaven les sèries televisives (Gripsrud, 1995: 27).

Caldria veure si *Mujeres desesperadas*, *El ala oeste*, *Perdidos*, *House* i *CSI* es poden qualificar de sèries de culte. El 2003 la productora ABC intentava sortir d'una important crisi mitjançant èxits comercials¹¹² i ho va aconseguir amb *Mujeres desesperadas* i *Perdidos*. Les sèries que componen aquest corpus es caracteritzen per ser productes creats amb uns estàndards de qualitat elevats, una idiosincràcia particular pel que fa a argument i personatges, i un públic objectiu determinat, seguidor incondicional del producte. Aquestes tres característiques –qualitat, idiosincràcia i fans–, que podem considerar suficients per a parlar de sèries de culte, es compleixen però són *superades* per uns índexs d'audiència superiors als de les sèries de culte, més propers a la *mainstream* que al públic restringit dels productes de culte. Les sèries de culte, d'altra banda, són emblemàtiques d'una subcultura determinada, es relacionen amb un món sectari, proporcionen una determinada identificació amb els personatges i acostumen a ser productes fragmentaris, amb poc *respecte* pel conjunt (Gwenllian-Jones i Pearson, 2004: ix). La televisió de culte, per tant, s'entén per oposició a la *mainstream* (són productes de difusió minoritària) i es defineix no només per les característiques del producte sinó per la relació que s'estableix entre l'audiència (els fans) i la sèrie (Gwenllian-Jones i Pearson, 2004: 27-28). Les cinc sèries del corpus

¹¹¹ "Mon besoin de fiction s'alimente à ce qui en est de loin la source la plus accomplie: les formidables séries américaines (...). Là, il y a un savoir, un sens du récit, du raccourci, de l'ellipse, une science du cadrage et du montage, une dramaturgie et un jeu des acteurs qui n'ont d'équivalent nulle part, et surtout pas à Hollywood", JOYARD, O. (2003a), "L'Âge d'or de la série américaine", *Cahiers du cinéma*, n. 581, juliol-agost 2003, p. 12-13.

¹¹² Vegeu 4.1. Context de *Mujeres desesperadas*

obtenen uns índexs d'audiència respectables, al voltant del preuat 20% de *share*. Als EUA, els índexs d'audiència són clarament superiors als d'Espanya.

La indústria televisiva rentabilitza una mecànica que va sorgir de manera espontània: sèries de culte i sèries pertanyents a la *must-see tv* comparteixen la generació de *merchandising*. Considerem que l'ús d'Internet per part de les productores a fi d'incentivar el seguiment de les sèries prové de la utilització, amb finalitats comercials, del concepte i la dinàmica de les *cult series*. Cal buscar els precedents d'aquestes dinàmiques en les dels fans de *Star Trek* (*Star Trek*, NBC: 1966-1969), la sèrie de culte per excel·lència dels anys 60. Es tracta d'un públic que no és en absolut passiu (Jenkins, 1992, 2006)¹¹³, de manera que les productores se serveixen de la xarxa per potenciar la interacció amb actors i productors, mesurar el grau d'acceptació de les sèries i incentivar-les amb campanyes de màrqueting.

Les sèries de qualitat també hereden de les sèries de culte emfasitzar els problemes i impediments per a produir-les, que la premsa narra detalladament i que, quantitativament, són equivalents al seu èxit i qualitat posteriors¹¹⁴. Aquest procediment acaba creant una espècie de *mitologia*, que ha arribat a ser indispensable per a les sèries d'èxit i que emmascara la realitat de la indústria televisiva estatunidenca: de la gran quantitat de *pitches* i guions que es proposen a les cadenes i productores, només una petita part pot arribar a tenir èxit. El 50% dels programes fracassa cada any als EUA i a Espanya, succeeix el mateix però amb un 75% de la programació televisiva¹¹⁵.

L'expressió *quality television* prové de la indústria estatunidenca i s'utilitza per a designar determinada producció televisiva de ficció per a adults (Jancovich i Lyons, 2003). Les sèries de ficció de qualitat tenen com a precedents les sèries antològiques de la primera era d'or de la televisió (1948-1956), com *Alfred Hitchcock presenta* (CBS: 1955-1960, NBC: 1960-1962) i *La dimensió desconeguda* (CBS: 1959-1965)¹¹⁶. Altres referents de la televisió de qualitat són les sèries de la productora de Grant Tinker,

¹¹³ Morley (1998) estableix el concepte d'audiència activa. Per al comportament d'audiència i fans, vegeu també Cascajosa, 2005: 14.

¹¹⁴ La idea de Lloyd Braun va trigar cert temps i dificultats fins que es va convertir en *Perdidos* (Manly, 2005); el projecte de *Mujeres desesperadas* havia estat rebutjat per totes les productores i Marc Cherry estava a l'atur; Sorkin i Wells van tenir problemes per a convèncer la NBC que una sèrie política com *El ala oeste* podia funcionar,...

¹¹⁵ GÓMEZ, R. (2006a), "El 75% de los estrenos del año pasado acabaron en fracaso", <<http://www.elpais.com>>, 05-06-2006.

¹¹⁶ Creeber també inclou en aquesta categoria sèries més recents com *Boys from Blackstuff* (BBC: 1982) i *Clocking Off* (BBC: 2000-2003) (Creeber, 2004: 8).

MTM¹¹⁷. Jancovich i Lyons (2003) utilitzen l'expressió *Quality popular television* per donar títol al seu estudi sobre sèries de ficció estatunidenques, en el qual destaquen la qualitat de la producció serial precedent a les sèries que ens ocupen¹¹⁸ i acoten el terme *must-see TV* per a definir-les. L'expressió prové de la publicitat de la cadena NBC per a promocionar els seus programes. Tal com Jancovich i Lyons els defineixen, **els programes de *must-see TV* no són simplement part del flux televisiu (Williams, 1974), sinó que han esdevingut “essential viewing” gràcies al seu estil o a la resposta de l'audiència.** Les sèries del corpus pertanyen al que Feuer i Thompson denominen *quality drama*, que consideren una categoria genèrica, no un judici estètic, referit a programes dels 80 i dels 90. El primer exponent del gènere és *Canción triste de Hill Street* i perdura en *Los Soprano* i *A dos metros bajo tierra* (Feuer, 2005: 28, 30). Es tracta de sèries de qualitat perdurables en el temps. Pel que fa a l'habitual prolongació de les sèries, Álvarez (1999: 133) recorda que es tracta d'un factor rellevant de la producció televisiva estatunidenca: les cadenes sindicades necessiten sèries composades per diverses temporades –com a mínim cent capítols– per poder-les emetre diàriament, cosa que compensa el risc de saturació del públic.

2.2.3. Característiques de producció de les sèries de l'era del drama

La majoria de sèries de l'era del drama es creen com a superproduccions televisives, sovint similars a les cinematogràfiques, ja que la direcció i l'escritura va a càrrec de grans equips, però amb la diferència que l'autoria és difusa, tot i que s'acabin establint caps visibles com a creadors¹¹⁹. El sistema de producció de les sèries de les grans cadenes estatunidenques és més proper al dels estudis de Hollywood actuals que a la política d'autors –gairebé única al món– de la cadena HBO.

2.3. Context televisiu espanyol: L'arribada de l'era del drama a Espanya

A l'Estat espanyol, les emissions de les sèries analitzades comencen normalment a les cadenes de pagament (*Mujeres desesperadas*, *House* i *Perdidos* a Canal Fox, *CSI* a AXN), exceptuant *El ala oeste* (TVE) i *CSI* (Tele5). Un temps després s'emeten a televi-

¹¹⁷ *La chica de la tele* (*The Mary Tyler Moore Show*, CBS: 1970-1977), *Lou Grant* (CBS: 1977-1982), *A cor obert* (*St. Elsewhere*, NBC: 1982-1987), *All in the family* (1971-1979) i *Canción triste de Hill Street* (1981-1987) (Álvarez, 1999: 237-238; Jancovich i Lyons, 2003: 1.).

¹¹⁸ *Buffy cazavampiros*, *Ellen*, *Star Trek*, *Ally Mc Beal*, *Friends*, *Los Soprano*,...

¹¹⁹ Aaron Sorkin de *El ala oeste*, J.J. Abrams de *Perdidos*, Marc Cherry de *Mujeres desesperadas*, Bryan Singer de *House* i Jerry Bruckheimer de *CSI*.

sions generalistes, majoritàriament públiques. Pel que fa a les cadenes privades, Tele5 va ser pionera amb l'emissió de *CSI* a partir del 15 de juliol de 2002, iniciant l'emissió de les sèries estatunidenques de l'anomenada *era del drama* (Longworth, 2000-2002) a Espanya. La resta de cadenes generalistes viuen una progressiva recuperació, entre 2002 i 2006, de sèries de ficció estatunidenca, emulant Tele5. Cuatro consolida el procés el 2005; La Sexta hi contribuirà a partir del març de 2006.

2.3.1. Cuatro

El canal obert de Sogecable va començar a emetre el 7 de novembre de 2005, substituint la freqüència de Canal Plus, i ràpidament es va posicionar com la cadena de difusió de sèries estatunidenques per excel·lència, ocupant la graella bàsicament amb sèries estatunidenques, la majoria d'elles dramàtiques (temporada 2005-2006), arribant a emetre 60 hores de ficció a la setmana¹²⁰. A finals de març de 2006, el 58% de les 50 emissions més vistes de la cadena eren sèries estrangeres¹²¹, gràcies a les quals el *share* de Cuatro va augmentar espectacularment: a l'estrena de la sèrie *House*, se situava al 5,2%; el novembre de 2006, va arribar al 7%, amb un augment del 36,9% des de l'inici de les seves emissions, el 7-11-2005¹²². Queden ben lluny –més conceptualment que temporal– les reposicions de *Friends* (1994-2004) com a principal reclam de ficció en obert a Canal Plus durant diverses temporades¹²³. Les hospitalàries *Anatomía de Grey*¹²⁴ i sobretot *House*¹²⁵, l'estrella de la cadena, proporcionen l'impuls decisiu al nou canal, amb unes quotes d'audiència que superen amb escreix la seva mitja habitual.

2.3.2. La Sexta

¹²⁰ GALLO, I. i BARAGANO, T. (2006), "Hasta 60 horas semanales de series nacionales y extranjeras", <<http://www.elpais.com>>, 09-09-2006.

¹²¹ *House* lidera la audiencia de Cuatro con 2,6 millones de espectadores, *El País*, 30-3-2006.

¹²² BARAGANO, T. (2005a), "Premiadas series estadounidenses arman la programación de Fox", <<http://www.elpais.com>>, 09-09-2005.

¹²³ La temporada 2003-2004 *Friends* constava entre els deu programes més vistos, obtenint un *share* del 8,4%. No cal afegir que l'audiència de Canal Plus no és comparable a la de la resta de televisions. En tot cas, en aquesta temporada les sèries ocupaven només un 3,75% del total de la programació de Canal Plus (GECA 2005: 252). La temporada 2004-2005 les reposicions de *Friends* encara eren el programa estrella de Canal Plus (GECA, 2006: 302).

¹²⁴ A l'inici de la temporada 2006-2007 *Anatomía de Grey* registrava un 11% de quota de pantalla, amb 1.709.000 espectadors, superant la mitja de quota de Cuatro (Baragaño, 2006: b).

¹²⁵ El novembre de 2006 ronda el 20% de quota (Baragaño, 2006: d).

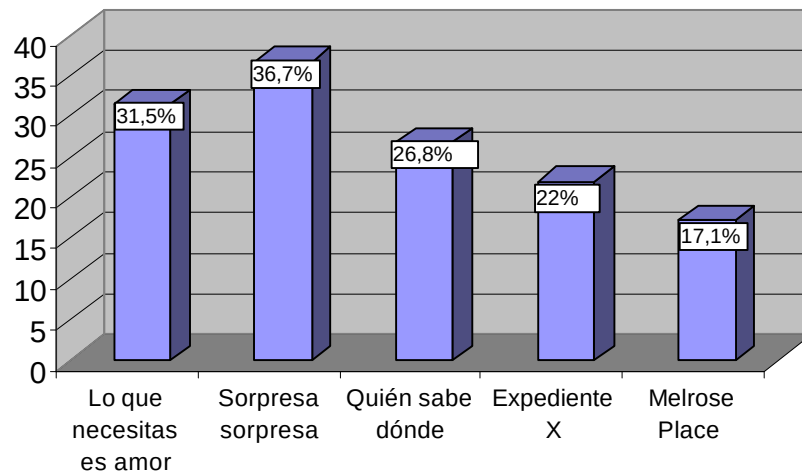
La Sexta va començar les seves emissions el 27 de març de 2006, cinc mesos després que Cuatro. Va començar amb una quota de pantalla del 0,2% i el novembre de 2006 ja arribava al 2,8%¹²⁶. L'octubre de 2006, La Sexta tenia en antena 14 sèries estatunidenques. El 21 de setembre de 2006 va aconseguir, gràcies a *Prison Break*, les millors dades d'audiència en una estrena –3,8 i 4,9% en els dos episodis¹²⁷. La Sexta ha emès, des dels seus inicis, sèries com *Los Soprano*, *Bones*, *Prison Break*, *El anillo E*, *Señora Presidenta*, *Mi nombre es Earl*, *Surface*, *The Unit*, *NAVY. Investigación Criminal* i *Cómo conocí a vuestra madre*. Un estudi de Corporación Multimedia, realitzat un any després de l'inici de les emissions del canal de Sogecable, corrobora la tendència de fragmentació del mercat. Durant 2006 es produeix una caiguda generalitzada d'audiència als canals tradicionals (les tres grans generalistes sumen un 59% de quota de pantalla), en benefici de la fragmentació televisiva. Finalment, després d'un procés de convivència i competència amb altres gèneres i formats, la temporada 2006-2007 les sèries espanyoles i les sèries estrangeres competeixen directament: *House*, *Anatomía de Grey*, *Prison Break*, *Bones* i *CSI* i els *Simpson* s'enfronten a *Hospital central*, *7 vidas*, *Los Serrano*, *Camera Café*, *Aída* i *Manolo & Benito Corporeision*¹²⁸.

¹²⁶BARAGANO, T. (2006d), "Tele 5, única cadena que superó en noviembre el 20% de cuota", <<http://www.elpais.com>>, 02-12-2006.

¹²⁷ ZURIAGA, M. (2006), "Renacen las series americanas", *La Vanguardia. Vivir*, 25-10-2006, p. 11.

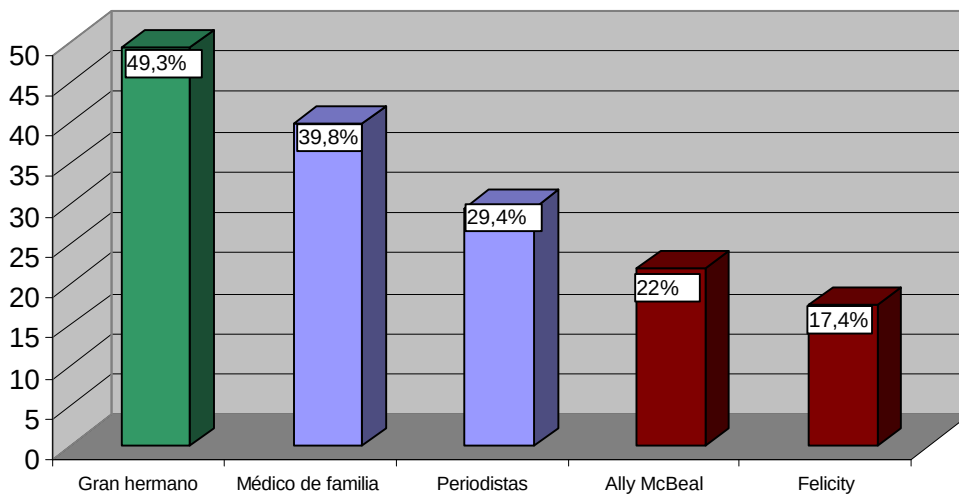
¹²⁸ Nom amb què es reestrena *Manos a la obra* (Antena 3, 1997-2001), l'any 2005. La seva estrena, el desembre de 2006, té un *share* del 25,8%, amb 4.464.000 espectadors, superant amb escreix l'emissió de *CSI* (l'episodi més vist del desembre va obtenir un 21,4% de quota, amb 3.535.000 espectadors) (Baragaño, 2006: g).

1996-1997: Share dels programes més vistos i de les sèries estatunidenques representatives

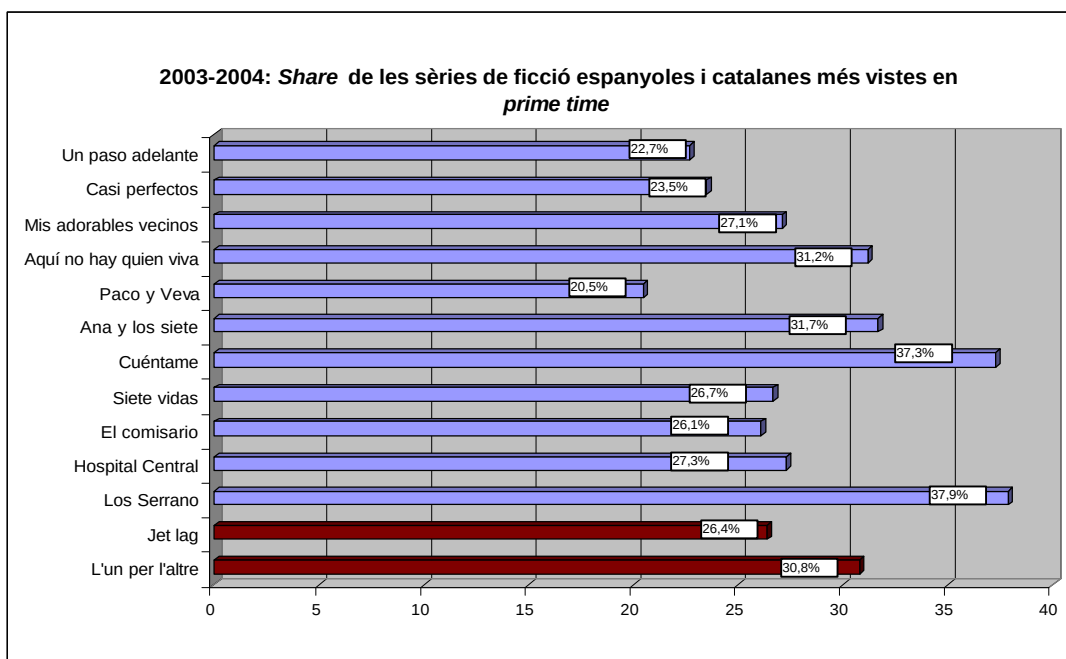


Font: GECA, 1997. Elaboració pròpia

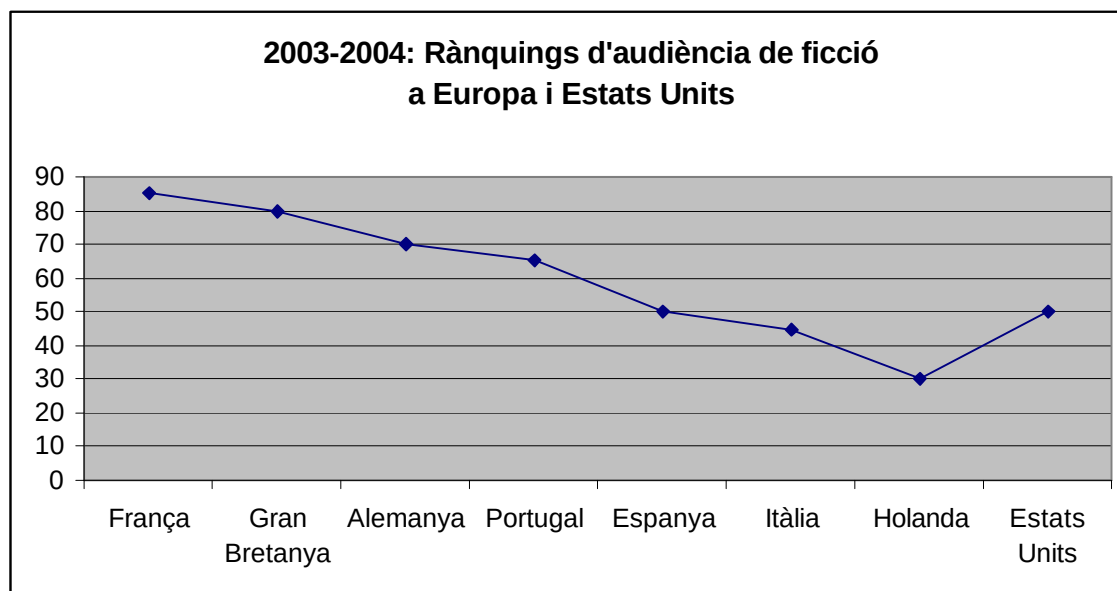
2000-2001: Share dels programes espanyols més vistos i de sèries estatunidenques representatives



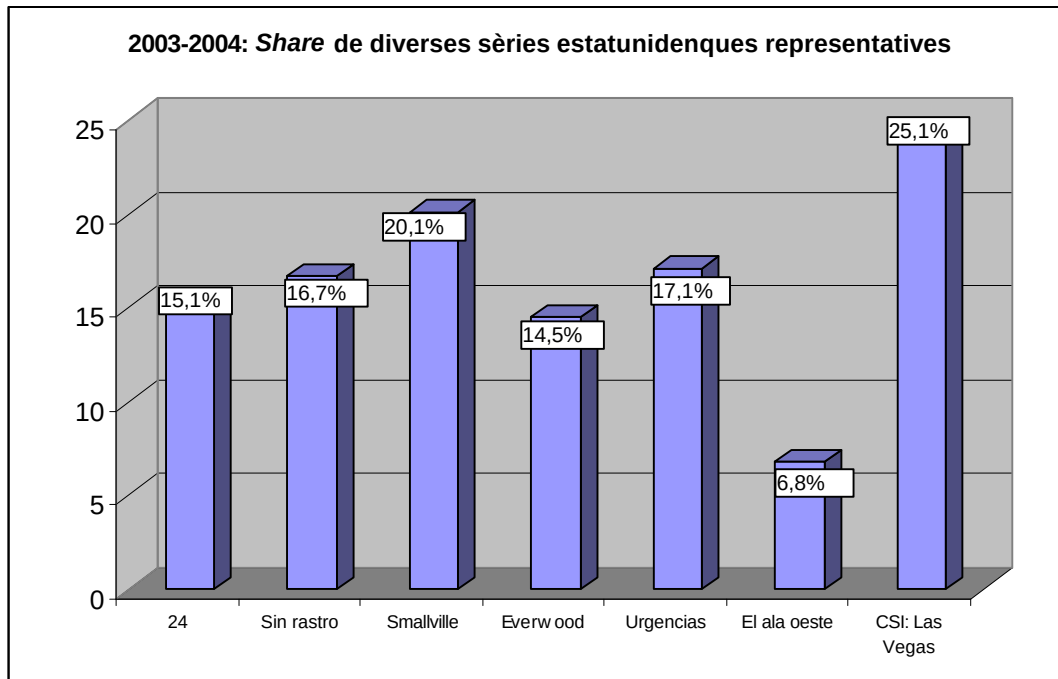
Font: GECA 2001. Elaboració pròpia



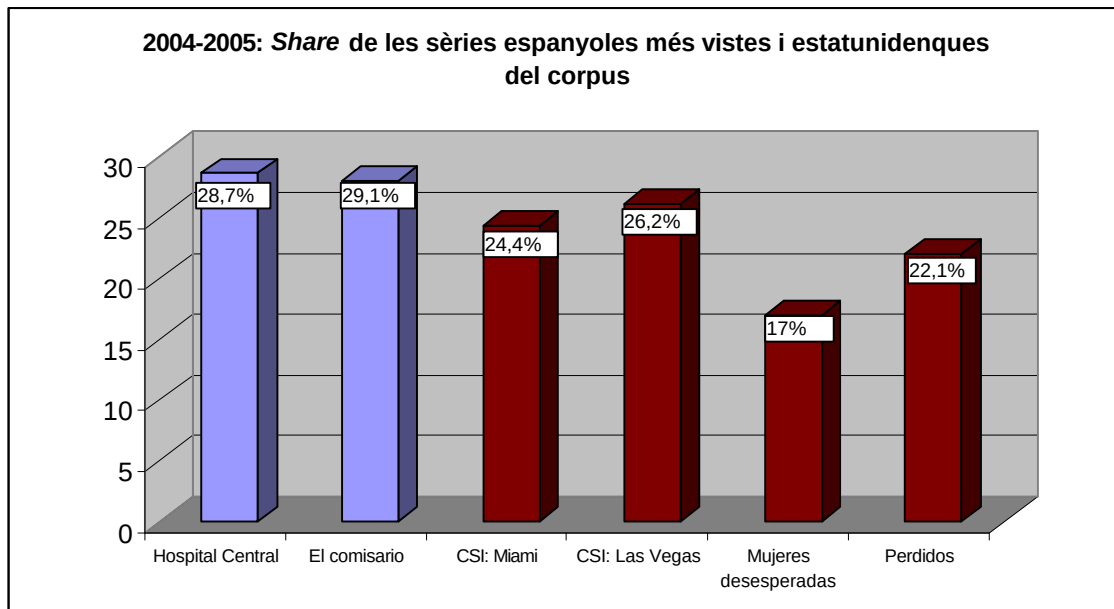
Font: GECA 2005. Elaboració pròpia



Font: GECA 2005. Elaboració pròpia



Font: GECA 2005. Elaboració pròpia



Font: GECA, 2006. Elaboració pròpia

2.4. Gèneres televisius de ficció i telerrealitat

Per entendre la recepció a l'Estat espanyol de les sèries de ficció estatunidenca paga la pena observar l'evolució del panorama televisiu des dels anys 90, tenint especial consideració vers el punt de partida més proper i més determinant per al fenomen: la temporada televisiva de 2002-2003, moment que es considera de retorn de la ficció al mercat televisiu espanyol¹²⁹. La programació de *realitat* ha tingut una posició prou rellevant entre la dècada dels 90 i el període d'emissió de les sèries analitzades com perquè es faci inevitable fer-hi referència per a comprendre l'evolució de la ficció televisiva. La fase inicial de la televisió de realitat té com a representants els *reality-shows* i els *talk-shows*. Gèneres híbrids que barregen la *realitat* –testimonis de casos reals als *talk-shows*, denúncies i recreació de casos reals als *reality*– amb la ficció –espectacularització, ficcionalització i novel·lació de la realitat.

La convivència de televisió de realitat i de programes de ficció pròpiament dits durant el període 1990-2006 és continuada. La producció pròpia i estrangera de sèries i les esmentades variants de programes de telerealtà són els gèneres que competeixen en el *prime time* durant els últims quinze anys. Segons Vilches, una de les característiques de la televisió durant 2003 és l'enfrontament entre ficció i telerealtà, i l'atribueix al “carácter intercambiable de ambos géneros de entretenimiento” (Vilches, 2004: 6). Aquesta alternança es produeix tant abans (1995-1999) com després de l'eclosió dels *realities* de convivència (*Gran hermano*, Tele5, 2000-; *Operación Triunfo*, TVE-1, Tele5: 2001-)¹³⁰.

Durant 2002-2003 els programes de telerealtà *maduren*, amb el conseqüent estancament d'aquesta programació; les sèries estrangeres comencen a tenir importància, ja que són la causa del lleuger augment de la ficció televisiva de 2002 a 2003, i les sèries nacionals reviu una situació excepcional, com la de mitjans dels anys 90, mentre que l'oferta cinematogràfica en televisió pateix un notable descens. La temporada 1995-1996 les sèries de producció pròpia retornen, amb *Médico de familia* al capdavant (Antena 3, 1995-1999). L'eufòria de la ficció espanyola, autòctona,

¹²⁹ “Las series vuelven a casa” (Vilches, 2004: 6), “La ficción recupera el dominio del mercado” (GECA, 2004: 10).

¹³⁰ Els *reality-shows* i els *talk-shows* presenten hibridació genèrica, amb intervenció d'elements informatius. “Todas estas nuevas y estupendas ficciones producidas por las televisiones generalistas norteamericanas, incluidas *Perdidos*, *Mujeres desesperadas* o *CSI*, están diseñadas para el *prime time*, y en eso consistió la única revolución televisiva de las últimas temporadas. Derrotar a los *realities* invasores, los nuevos bárbaros, con ficciones de calidad. No hay más tendencias que ésta” (Cueto, 2006: b).

perdurarà coincidint amb la durada de la sèrie d'Emilio Aragón. Les sèries estrangeres estan pobrament representades en aquest període (amb *Expediente X* (1993-2002) i *Ally McBeal* (1997-2002)).

2.4.1. Caràcter intercanviable dels gèneres de ficció i telerrealitat

Tant ficcional és una sèrie com un *docu-show*, des del punt de vista de producció i recepció. La manca de necessitat d'actors reals, l'existència d'un guió molt més flexible i el seu caràcter hipergenèric¹³¹ serien les principals diferències entre un i altre productes, així com la imitació de la realitat, que es dona en grau molt superior al que pugui arribar a tenir en qualsevol producte de ficció. **Una bona mostra de la convivència entre els dos tipus de productes (sèrie i *docu-show*) és l'elecció per part de Tele5 de *CSI* com a programa que competeix amb *Operación Triunfo* durant la primera temporada de la sèrie a Espanya (2002-2003). En aquesta mateixa línia, l'estrena de *CSI* als EUA, l'octubre de 2000, va suposar un èxit rotund respecte de *Survivor*. Més endavant, TVE-1 farà competir *Perdidos* amb l'*Operación Triunfo* de Tele5 (2004-2005).** Aquesta elecció ve a ser també una mostra de la fi del cicle de telerealtà i l'inici del cicle de la difusió a Espanya d'un conjunt de sèries de l'era del drama estatunidenc. La telerealtà anirà perdent terreny just quan més programes d'aquest gènere s'emeten en el marc de la convivència: *CSI* obté un 25,6% de *share* durant la temporada 2002-2003, enfront el 29,5% de la quarta temporada de *Gran hermano* (GECA, 2004: 18-19).

Les sèries del corpus són emeses en un moment de *tour de force* en la història de la programació televisiva. Es tracta d'un moment crucial del que es pot qualificar com una crisi mediàtica, que es produeix a principis del s. XXI i es caracteritza per la recuperació de la ficció, provocada pel cansament de l'audiència per la trivialització de continguts (Imbert, 2003: 21, 37) i l'apogeu de cert tipus de programes d'entreteniment (Buonanno, 2005; Lacalle, 2001, 2005). Es tracta de la fase televisiva que succeeix a continuació, i a causa de, els programes de realitat, els nous formats que envaeixen la graella televisiva, la televisió de proximitat i la hipervisibilitat (Imbert, 2003).

¹³¹ Vegeu Lacalle, 2001, per a la hibridació de formats que caracteritza *Gran Hermano*. *Perdidos* és hipergenèric, mentre que *Gran Hermano* hibrida no només gèneres sinó també formats (característiques de concurs, de *talk-show*,...).

2.4.2. *Diacronia de l'alternança cíclica dels gèneres (1996-2006)*

Les temporades anteriors a 1996 es van caracteritzar per les telenovel·les llatinoamericanes, els concursos i els programes especials d'humor (1990-1991), els *reality-shows* i el cinema estatunidenc (1992-1994). Entre 1990 i 1994 la ficció televisiva, tant la pròpia com l'estatunidenca, pateixen un important descens, en benefici dels programes esmentats. A partir de 1994-1995 la situació varia i les sèries de producció pròpia i el futbol copen el mercat fins el 1999 (García de Castro: 2002, 106). La ficció nacional, segons García de Castro, es desenvolupa molt ràpidament en molt poc temps: la temporada de 1994-1995 la presència de ficció televisiva augmenta exponencialment respecte 1991-1992, i es consolida durant 1996-1997¹³². 1995 es pot considerar l'any de les sèries espanyoles, el cinema i el futbol. La ficció televisiva nacional viu un pronunciat apogeu de 1995 fins al 2000, moment d'inflexió de la tendència a causa de l'arribada de *Gran hermano* i *Operación Triunfo*. L'any 1996, entre els programes més vistos a l'Estat espanyol es trobaven *Médico de familia* (43,6%) i *Hostal Royal Manzanares* (TVE1, 1996-1998) (36,4%). La ficció serial espanyola evoluciona, durant el lustre del seu apogeu (1995-2000), cap a sèries emeses en *prime-time*¹³³.

Les sèries nacionals es posen de moda durant la temporada 1996-1997. Es tracta del període de consolidació de la recuperació iniciada el 1994-1995, i que finalitza el 1999-2000. El 1998, els *talk-shows* ja tenen un paper remarcable a la programació televisiva, fins al punt que GECA defineix 1996 com "el año del corazón" (GECA, 1998: 152), la qual cosa es demostra amb les audiències de *Lo que necesitas es amor* (1993-1999) (31,5%) i *Sorpresa sorpresa* (1996-1999) (36,7%), tots dos d'Antena 3. Les sèries que triomfen la temporada 1998-1999 segueixen essent les de producció pròpia, específicament sobre col·lectius professionals: *Manos a la obra* (Antena 3, 1997-2001), *Periodistas* (Tele5, 1998-2002) i *El comisario* (Tele 5, 1999-). Durant 2000-2001, la ficció pròpia resisteix amb dignitat l'arribada de *Gran hermano* (Tele5, 2000-)¹³⁴, que ocupa el primer lloc dels 50 programes més vistos, i obté un 49,3% de *share* aquesta primera temporada. 2000 i 2001 són els anys d'estancament i d'estabilitat per a la

¹³² García de Castro analitza els rànquings de ficció dels 50 programes més vistos: només un episodi de ficció la temporada 1991-1992, 30 durant 1994-1995 i 37 la temporada 1996-1997 (2002: 108).

¹³³ Les autonòmiques mantindran el format del serial per a la sobretaula (*El cor de la ciutat*, TV3, 2000-), experimentant al *prime-time* amb la sèrie *Ventdelplà* (TV3, 2005-). Les estatals retornaran les telenovel·les llatinoamericanes a la sobretaula (*Pasión de gavilanes*, 2003-2004), en un període d'abundant producció de serials propis.

¹³⁴ Ocupa el primer i el tercer lloc dels 50 programes més vistos, obtenint un 38,9% de quota de pantalla amb els resums.

ficció¹³⁵; les sèries nacionals deixen d'ocupar els primers llocs dels rànquings en benefici del fenomen de telerealtat i les estrangeres queden encara més relegades, ja que les cadenes segueixen apostant per la ficció pròpia, malgrat el *boom* de *GH*¹³⁶. La recuperació de la ficció pròpia comença la temporada 2002-2003 amb *Cuéntame* (TVE1: 2001-) i *Ana y los 7* (TVE1: 2002-2005). **Les sèries de producció pròpia que pertanyen a la recuperació de ficció de 2003 es caracteritzen per tenir un *share* elevat, que oscil·la entre el 26% de *Siete vidas* i el 37% d'*Hospital Central*, i per la serialitat de llarga durada.**

L'emissió de *CSI: Las Vegas* a Tele5 es produeix de manera gairebé casual. En aquest marc de recuperació i consolidació de la ficció de producció pròpia, el 15 de juliol de 2002 la cadena privada estrena la sèrie de Bruckheimer, animada pels bons resultats obtinguts als Estats Units, ja que havia superat *Urgencias*, *Frasier* i *Raymond* (GECA 2004: 45), però en el relaxat i poc arriscat context de la programació televisiva estiuenca. La sèrie comença amb una audiència gens menyspreable (20,6% de *share* a les emissions de l'estiu de 2002) i es consolida, durant el curs, amb un 25,6%¹³⁷. Antena 3 i TVE fan els possibles per emular l'èxit de Tele5 amb *CSI*. **La magnitud del fenomen de la telerealtat s'entén observant com arriba a convertir temporalment Estats Units, gran exportador de ficció, en un país receptor d'aquest gènere d'entreteniment**¹³⁸.

A Espanya, es consolida la recuperació de la ficció amb sèries de producció pròpia, sovint familiars, amb personatges estereotipats i trames recurrents. Amb aquesta fórmula s'obté una acollida excel·lent, que permet un inaudit repartiment de l'audiència entre les tres principals cadenes: "Son muchas las noches en las que las tres grandes cadenas nacionales ofrecen espacios de ficción de manera simultánea" (GECA 2005: 42). **Dels 10 programes més vistos la temporada 2003-2004, nou eren sèries de ficció i set d'elles de producció pròpia** (GECA, 2005: 41). Durant aquest període, Antena 3 obté uns resultats discrets amb 24

¹³⁵ "El estancamiento de la ficción deja paso a la estabilidad", *Carta de ajuste*, marzo 2002 (Informe Eurofiction, 2001).

¹³⁶ "La ficción aguanta el tirón de la telerrealidad", *Carta de ajuste*, junio 2002 (Informe Eurofiction, 2001).

¹³⁷ La primera temporada (2002-2003), *CSI Las Vegas* assoleix una quota del 27,0% amb els capítols nous i un 24,8% amb els repetits. La segona temporada (2003-2004), un 24,1% amb els nous i un 23,5% amb els repetits. *CSI Miami* té un comportament similar: 24,2% i 20,8% (GECA, 2004: 19, 45).

¹³⁸ Les versions anglesa (*Big Brother*, 2000) i americana (*American Idol*, 2002) del format que va fer famosa la productora Endemol.

(24, Fox: 2001-) (15,1%), que mai ha obtingut bones dades d'audiència a Espanya, i *Sin rastro* (*Without a Trace*, CBS: 2002-) (16,7%), que millora espectacularment fins a situar-se com el 20è programa més vist de 2004-2005, amb una quota de pantalla del 22,7% (GECA, 2006: 59, 65).

A Espanya hi ha una proliferació de sèries estrangeres després de l'èxit de *CSI*, però les audiències *respectables*¹³⁹ pel que fa a aquestes sèries no arriben –excloent la sèrie de Bruckheimer– fins la temporada 2004-2005 amb *Perdidos* i *Mujeres desesperadas*. 2004-2005 és la temporada en què les sèries de ficció estrangera estan plenament afiançades en el *prime-time*. Per primera vegada en anys, no hi ha cap programa d'entreteniment entre els 10 més vistos de la temporada (GECA, 2006: 70), però les estrenes de ficció suposen només un 28%, mentre que les de programes d'entreteniment són del 65% -el 7% restant pertany a informatius i esports. La ficció acapara la programació de 2004-2005, ocupant els 10 primers llocs del rànquing de programes més vistos (GECA, 2006: 56). S'emeten un total d'onze sèries de ficció estrangera durant la temporada, a les cadenes generalistes: TVE-1, amb una clara aposta, n'emet cinc, Antena 3 n'emet tres i Tele 5 també tres (GECA, 2006: 64). Cuatro i La Sexta encara no estaven en ple rendiment. De les sèries de producció estrangera més vistes, tres pertanyen al corpus d'aquesta investigació –*CSI*, *Perdidos* i *Mujeres desesperadas*. *House* encara no s'emetia a l'Estat espanyol i *El ala oeste* no ha aconseguit mai bona audiència a Espanya. El corpus ocupa llocs de privilegi al *prime-time*.

CSI Miami és la sèrie més popular en l'àmbit mundial, segons l'esmentat informe –i d'altres, com el de Radio Times Magazine¹⁴⁰– i *CSI Las Vegas* se situa en la sisena posició d'aquest rànquing. Però a l'Estat espanyol la sèrie original segueix essent més popular que la clònica. *Perdidos* ocupa la segona posició del llistat d'Informa Telecoms and Media. La sèrie d'Abrams ocupa el quart lloc de les deu millors estrenes de 2004-2005, temporada en què obté una quota del 22,1%, 2,5 punts per damunt del *share* de TVE-1 (19,6%). *Mujeres desesperadas*, en tercera posició al llistat d'Informa Telecoms and Media, té una quota del 17% (2.744.000 espectadors), durant la mateixa temporada 2004-2005 i a la mateixa cadena, TVE-1, on *Mujeres desesperadas* s'estrena el 14 de juny de 2005. Ocupa una posició en el rànquing de les 50 emissions més vistes de 2004-2005, tot i que sigui la 46ena (GECA, 2006: 59). Als EUA, *House* comença amb uns resultats d'audiència gens destacables, però la Fox decideix emetre-

¹³⁹ Ens guiem per la qualificació professional del 20% de *share*.

¹⁴⁰ GÓMEZ, R. (2006b), 'La serie 'CSI: Miami' es la más popular, según un estudio. 'Perdidos' y 'Mujeres desesperadas' aparecen entre las favoritas', <<http://www.elpais.com>>, 10-08-2006.

la a continuació del *reality American Idol*, i aconseguix que sigui la ficció de major èxit de la cadena (GECA, 2006: 223), assolint més de 19 milions d'espectadors en la seva tercera temporada¹⁴¹. Així, la cadena se situa com a líder entre la codiciada franja d'audiència de 18-49 anys, per primera vegada. Esdevé l'oferta estel·lar de Cuatro, aproximant-se, durant la segona temporada, al 20% de quota, el novembre de 2006¹⁴².

2.4.3. Gran hermano: de la revolució de la graella als programes contenidors

Ja s'ha esmentat que els programes de telerrealitat han tingut un predomini gens menyspreable a les cadenes espanyoles a partir del *boom* de *Gran Hermano* (2000). L'èxit sense precedents d'aquest programa va provocar destacables canvis a la graella televisiva, fins al punt que ha estat qualificat de revolucionari¹⁴³. En primer lloc, gràcies al seguiment de 24 hores de les peripècies dels *tancats* es va registrar un significatiu augment de consum de Vía Digital, del 27 al 40% respecte la resta d'oferta televisiva digital. En segon lloc, espais televisius consolidats (*Día a día*, Tele 5: 1996-2004, *Crónicas marcianas*, Tele5: 1997-2005) es van convertir en "foros paralelos" de *Gran hermano*, transformant consegüentment el *palimpsest* de Tele5 (Lacalle, 2001: 159, 161) i afectant altres cadenes, com Antena 3 (*Sabor a ti*, Antena 3: 1998-2004).

Tant una com l'altra característiques –especialització temàtica digital i multiplicació i fragmentació d'un tema que envaeix la graella– s'han de relacionar amb el panorama televisiu actual, com a elements inherents a la metatelevisió i que han caracteritzat, des d'aleshores, la programació televisiva. L'aparent uniformització temàtica de la graella de Tele5 conté certa multiplicitat: l'enfocament d'un únic tema des de multitud de perspectives. Aquest fenomen s'ha denominat, posteriorment, "locomotora": es consideren continguts i programes *locomotora* aquells que sorgeixen d'un programa de telerealtat o crònica rosa i es disseminen per la graella, establint un procés de retroalimentació (GECA, 2006: 16-17). El *fenomen locomotora* condueix a uns costos de producció consegüentment menors, una homogeneïtzació de la cadena per la lògica invasora i un empobriment de continguts (GECA, 2006: 16-17). Són exemples de programes locomotora *Gran hermano*, *Operación Triunfo*.

¹⁴¹ GALLO, I. i BARAGANO, T. (2006), "Hasta 60 horas semanales de series nacionales y extranjeras", <<http://www.elpais.com>>, 09-09-2006.

¹⁴² BARAGANO, T. (2006d), "Tele 5, única cadena que superó en noviembre el 20% de cuota", <<http://www.elpais.com>>, 02-12-2006.

¹⁴³ "La revolución de GH en la rejilla de Tele5", GECA, 2001: 187

Es reproduïx el fenomen de diferència i repetició que Calabrese, d'acord amb Deleuze (1968), sintetitza com “la variación de un idéntico y la identidad de varios diversos” (Calabrese, 1989: 47). En el seu assaig sobre la repetició com a mecanisme estructural de producció de textos, Calabrese diferencia el prototipus que es multiplica en situacions diverses dels productes originalment diferents que acaben essent idèntics. Salvant les distàncies, aquesta transformació de la graella temàticament unificadora segueix el mateix patró: una plataforma digital dedicada exclusivament al seguiment d'un programa s'acaba diversificant –per la pròpia trama, les peripècies dels *tancats*– i programes originalment diferents i amb voluntat de diferenciar-se mútuament, pel fet que es dirigeixen a públics objectius del programa ben heterogenis, com *Crónicas marcianas* (Tele 5: 1997-2005), *Día a día* (Tele 5: 1996-2004), *Sabor a ti* (Antena 3: 1998-2004), esdevenen semblants perquè obeeixen a l'estratègia de les cadenes de girar entorn un sol tema¹⁴⁴.

Considerem que en aquest doble procés rau l'origen dels programes contenidors, paradigmàtics de la metatelevisió, que es caracteritzen per intentar condensar el flux televisiu. El mecanisme estructural de la repetició inherent a la programació televisiva conflueix en un seguit de productes típicament metatelevisius com *Homo zapping* (Antena 3: 2003-), *Visto y no visto* (Tele 5), *Alguna pregunta més* (TV3: 2004-) o *La batidora* (Antena 3) que, obeint aquest doble procés, contenen, tot i que de manera fragmentada, diversos programes de la graella i l'omplen d'una sèrie de productes contenidors idèntics, reforçant l'autoreferencialitat televisiva.

¹⁴⁴ Lacalle, 2001: 159-166

PART II: ANÀLISI DE CINC SÈRIES DE FICCIÓ ESTATUNIDENQUES

1. PERDIDOS'. PASTITX HIPERGENÈRIC

1.1. Context

1.1.1. Introducció

La primera temporada de *Perdidos* es va emetre als Estats Units entre setembre de 2004 i maig de 2005¹⁴⁵ i poc després a l'Estat espanyol, entre el 5 de juny i el 25 d'agost de 2005¹⁴⁶. La sèrie es va estrenar a Espanya diumenge dia 5 a la tarda, sense campanya de promoció prèvia i després de la final de tennis de Roland Garros que va guanyar Rafael Nadal. Quatre setmanes després es va canviar el dia d'emissió: dels diumenges a la tarda als dijous en *prime-time*, per competir amb *Operación Triunfo* (Tele5) i, més endavant, amb 24, emesa per Antena 3.

1.1.2. Audiència

La mitjana d'audiència de la primera temporada de *Perdidos* a Espanya va ser del 20,5% de quota de pantalla, amb 2.400.000 espectadors¹⁴⁷. La sèrie va sortir relativament aïrosa de la competició amb *Operación Triunfo*, que en ocasions puntuals va arribar a un *share* aclaparador (del 37,8%, amb 4.543.000 espectadors¹⁴⁸). El dia de l'estrena, *Perdidos* va obtenir el seu *share* més elevat (29,6%, 2.813.000 espectadors, GECA, 2006: 80). TVE va reposar la primera temporada immediatament, durant els mesos de setembre i octubre de 2005, mostrant un respecte insòlit vers una sèrie de qualitat estatunidenca. Als Estats Units, els 16 milions d'espectadors de mitjana durant la primera temporada de *Perdidos* van contribuir a la recuperació econòmica que la cadena ABC esperava amb les seves dues estrenes de 2004, *Perdidos* i *Mujeres desesperadas*. Entre els episodis més vistos destaquen el pilot (18,6 milions) i l'últim episodi, amb 22 milions d'espectadors¹⁴⁹, mentre que la mitjana de la segona temporada era de 15,5 milions.

¹⁴⁵ Dates d'emissió de l'episodi pilot: 09-22-2004 i de l'episodi 24 de la primera temporada: 05-25-2005. <<http://abc.go.com/primetime/lost/episodes/122.html>>.

¹⁴⁶ A Espanya es van emetre sessions dobles i triples de capítols, que expliquen les dades d'emissió. AYUSO, R. (2005), "Más preguntas que respuestas", *El País*, 25-08-2005, p. 69.

¹⁴⁷ Dades referents a la primera emissió, entre el 5 de juny i el 25 d'agost de 2005, incloent els resums dels capítols <<http://www.formulatv.com>>.

¹⁴⁸ Dades referents al 29-07-2005.

¹⁴⁹ MORALES, F. (2005), "Matthew Fox, Actor: 'Perdidos' se ha rodado como muchas de las grandes películas", *El País*, 14-07-2005, p. 53.

1.1.3. Tipologia televisiva

Perdidos és un *thriller* serialitzat. Com a producte híbrid, conté algunes característiques pròpies de les sèries –la trama és *case-driven*, se centra en la resolució d'un misteri, i s'orienta parcialment a l'acció–, però tant les trames d'acció i misteri com les trames de relacions personals són bàsicament serials: comprenen diversos capítols, esdevenint, en funció de la seva importància i durada, trames interepisòdiques o trames arc, que accentuen la continuïtat i, per tant, la serialitat del producte. Com a sèrie serialitzada, *Perdidos* es divideix en capítols, que no tenen autonomia i l'ordre cronològic dels quals, establert pels creadors de la sèrie, és imprescindible per a la coherència de la trama. Malgrat la manca d'autonomia, i sense ser autoconclusius, cadascun dels capítols té el seu propi final. El dispositiu de repetició inherent a la serialitat (Buonanno, 2005: 24) es basa en diferir en el temps la resolució del misteri principal de la sèrie: què és exactament l'illa. Els capítols normalment finalitzen amb un misteri o una situació d'intriga (*cliffhanger*¹⁵⁰). Un bon exemple d'utilització del *cliffhanger* és el final de la primera temporada, ja que s'acaba quan els protagonistes estan a punt d'obrir la misteriosa escotilla.

Entenent *relat* com la “transformació situada entre dos estats successius i diferents” (Courtés, 1991: 103) i *trama* com la particular successió d'allò narrat, enfront *història* com la successió lògico temporal d'allò narrat (Tomasevskij, 1925, *apud* Lacalle, 2001: 187), el conjunt global del relat de les tres primeres temporades de *Perdidos*, és a dir, tot allò comprès entre l'accident del vol 815 d'Oceanic Airlines i el final de la sèrie, s'organitza com les nines russes (matrioskes), en què les diverses subtrames s'encabeixen dins diverses trames. La trama de supervivència dels protagonistes, les seves expedicions i vivències a l'illa i els *flash-backs* de les seves vides personals¹⁵¹ formen part de la trama de la teoria de la conspiració i el *reality show* (Los Otros i Dharma Initiative¹⁵² observen els supervivents de l'accident) que, a la vegada, depenen de la història d'amor entre Penélope i Desmond: enamorat de Penélope, Desmond concursa en una cursa al voltant del món que el fa arribar a l'illa. Penélope l'observa¹⁵³. *Perdidos* és una articulació de tres grans relats potencials, que podrien ser autònoms i tenir un inici i un final, però precisament la seva juxtaposició i articulació sostenen la

¹⁵⁰ Vegeu *Glossari*.

¹⁵¹ Ambdues episòdiques o amb possibilitats de ser-ho.

¹⁵² A la sèrie, DHARMA són les sigles de “Department of Heuristics and Research Material Applications”. Als fòrums d'internet els fans comenten que significa “protecció” o “despertar”.

¹⁵³ Vegeu, més endavant, *Context argumental global*.

sèrie. Ahora, les trames constitueixen un hipertext, una constel·lació de microrelats (Lacalle, 2001: 186): tant les vides passades dels personatges com la supervivència a l'illa i la trama de Los Otros estan conformades de microrelats.

Els productes serials segueixen en antena en funció de l'audiència. Les sèries televisives es caracteritzen per ser “ongoing narratives” (Allrath et al, 2005: 3) que eviten tenir un final definitiu i utilitzen de manera recurrent el cliffhanger. Les sèries sotmeses a un misteri clau (que pot ser un *macguffin*)¹⁵⁴ poden esdevenir armes de doble fil: constitueixen un dels elements que garanteix l'audiència perquè mantenen l'espectador expectant i, d'altra banda, dificulten la tasca dels guionistes. En aquest aspecte concret els guionistes acostumaven a citar els casos precedents de *Twin Peaks* i *Expediente X*, ja que van patir processos similars. Un dels perills de l'ús del *macguffin* com a recurs narratiu és la supeditació de l'estructura narrativa a aquest misteri clau, de manera que el moment de risc del relat articula una narració seriada, tal i com succeeix a les sèries episòdiques de misteri o del gènere detectivesc (*CSI*, per exemple), amb la diferència cabdal de la resolució d'aquest nucli narratiu¹⁵⁵ en cadascun dels episodis (en el cas de *CSI*) o al llarg de la sèrie. Els productors, conscients d'aquests perills, van decidir no oferir una única solució que pogués esdevenir decebedora, i anar-la proporcionant de manera espaïada en el temps, amb la intenció que l'interès generat pel misteri fos equivalent a l'interès de les mateixes trames que l'acabarien desvetllant. Abrams reconeix mantenir cert misteri expressament en una sèrie de temes¹⁵⁶. Aquesta estratègia consistent en proporcionar solucions múltiples al *macguffin* i les incògnites desvetllades, però, ha decebut els fans, i ha estat una de les causes del fracàs de la tercera temporada als EUA, i de la segona a Espanya.

1.1.4. Premis i ressò social

Acabada la primera temporada, la sèrie havia obtingut sis Emmys de les dotze nominacions que tenia a la 57ena edició (setembre de 2005), entre ells els Emmy a la millor sèrie dramàtica, millor direcció i millor repartiment; va ser premiada amb el

¹⁵⁴ Vegeu *Glossari*.

¹⁵⁵ Prenem els termes “moments de risc” i “nucli del relat” de la proposta d'estructura de les funcions del relat que fa Lacalle (1998: 72-73) a partir dels formalistes (Propp, Barthes, Tomasevskij) i de les quals ens interessen especialment aquí les **distributives**, que es divideixen en **nuclis** (moments de risc del relat en els quals s'obre o tanca una disjuntiva essencial per a la història narrada, parafrasejant Lacalle (*op. cit*) i funcions (accions decisives per al relat).

¹⁵⁶ “Sobrevivir en la isla misteriosa”, *Fotogramas*, 12-2005, p. 210

Globus d'Or com a millor sèrie dramàtica (63ena edició, gener de 2006), comptava amb una quantitat més que respectable de pàgines web oficials, no oficials i de fans, i les diferents publicacions especialitzades ja la consideraven una sèrie de culte. La sèrie finalitzarà la temporada 2009-2010, el mes de maig, la qual cosa constitueix un total de sis temporades per a *Perdidos*. Els productors Carlton Cuse i Damon Lindelof van decidit realitzar tres temporades finals de 16 episodis cadascuna¹⁵⁷.

1.1.5. Naixement de la sèrie

Perdidos era un projecte antic, ideat per Lloyd Braun a Hawaii l'estiu de 2003, segons la informació oficial de la cadena, proporcionada a les pàgines del *New York Times*¹⁵⁸. D'altra banda, Anthony Spinner, un escriptor i guionista (*Cannon, El agente de C.I.P.O.L.*) de Los Angeles, va demandar la productora Touchstone TV i el canal ABC per frau i incompliment de contracte, acusant-los de plagi. Spinner assegurava que va rebre l'encàrrec d'escriure una sèrie que duia per títol *Lost*, de part d'ABC i la productora Sid and Marty Krofft Productions, l'any 1977, i que és la que s'ha emès. Com a president d'ABC Entertainment, Braun va trobar l'impuls necessari per a la producció de *Perdidos* gràcies als productors executius i guionistes J.J. Abrams, Damon Lindelof i Jeffrey Lieber.

Segons el *New York Times* (Manly, 2005), Braun havia encarregat un guió que havia de combinar elements de la pel·lícula *Náufragos* i el *reality Survivor*. Descontent amb el resultat i amb una reescriptura posterior, va contractar el creador d'*Alias* perquè escrigués un nou episodi pilot a partir de la mateixa idea. Abrams va voler treballar amb Lindelof per a dissenyar la sèrie i els personatges.

Abrams va acceptar la proposta d'ABC quan es va consensuar que l'illa fos un personatge més, estrany i aterrador¹⁵⁹. Abrams explica que volien rodar a exteriors, i van descartar Nova Zelanda i Austràlia; es van decidir per Hawaii per una major proximitat per als actors i l'equip de producció. Abrams i Lindelof van donar vida al projecte en només cinc dies¹⁶⁰. L'impuls inicial de la sèrie va ser tan ràpid que Matthew Fox va ser l'únic actor que va poder llegir el guió sencer de l'episodi pilot abans de gravar-lo¹⁶¹, un

¹⁵⁷ <<http://lostwiki.abc.com/page/The+End%3F>>; Levin, 2007.

¹⁵⁸ MANLY, L. (2005), "The laws of the jungle", *The New York Times*, 18-09-2005.

¹⁵⁹ Vegeu *La balena*, pel que fa a la importància de l'illa a la sèrie com a personatge.

¹⁶⁰ DUNN, D. (2005a), "Lost. Perdidos, 1a temporada", *Edición limitada*, n. 30, 12-2005, p. 55-59.

¹⁶¹ AYUSO, R. (2005), "Más preguntas que respuestas", *El País*, 25-08-2005, p. 69.

cop decidit que el personatge de Jack no l'interpretaria Michael Keaton ni moriria al primer capítol.

L'ABC va planificar l'èstrena de la sèrie per a la tardor de 2004, de manera que *Perdidos* es va desenvolupar en molt poc temps, amb uns terminis d'entregues molt rígids. El rodatge de l'episodi pilot va començar sense que el guió sencer de la primera temporada estigués acabat, i la selecció d'actors es va realitzar amb la màxima flexibilitat possible, modificant personatges o actors segons les necessitats del moment: els personatges es van acabar de caracteritzar a mesura que s'escollien els actors al càsting.

1.1.6. Creadors

Els responsables de *Perdidos* són Damon Lindelof, guionista i coproductor de *Crossing Jordan* (*Crossing Jordan*, NBC: 2001-); Jeffrey Lieber, guionista i coproductor de *Tangled* (Jay Lowi, 2001), i de *Tuck Everlasting* (Jay Russell, 2002) i J.J. Abrams, guionista de *A propósito de Henry* (*Regarding Henry*, Mike Nichols, 1993); *Armageddon* (Michael Bay, 1998); creador de *Felicity* (*Felicity*, WB: 1998-2002) i *Alias* (*Alias*, ABC: 2001-2006), director de *Misión imposible III* (*Mission: Impossible III* 2006) i *Star Trek XI* (2008). Abrams és conegut per haver creat dos personatges televisius recents de gran interès, la universitària protagonista de *Felicity* (*Felicity*, WB: 1998-2002) i l'agent Sydney Bristow, protagonista d'*Alias* (*Alias*, ABC: 2001-2006), i per crear sèries que han estat tan elogiades com criticades per la seva complexitat, pel que hem anomenat *estratègia de solucions múltiples*.

1.1.7. Actors i personatges

Perdidos, en la seva primera temporada, té 14 personatges principals, fet que encaixa els processos de producció, però facilita la tasca dels guionistes, ja que els dóna més flexibilitat quant a les interaccions entre personatges¹⁶². Pel que fa als actors contractats, pocs d'ells eren coneguts abans de *Perdidos*, exceptuant Matthew Fox, famós gràcies a *Tots cinc* (*Party of Five*, Fox: 1994-2000)¹⁶³, Dominic Monaghan, pel paper de *hobbit* Merry a *El senyor dels anells* (*The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001), i Terry O'Quinn, actor habitual d'*Alias* i d'*Expediente X*. Gràcies a *Perdidos*, els actors s'han convertit en cotitzades estrelles¹⁶⁴.

¹⁶² KEVENEY, B. (2005), "TV Hits Maximum Occupancy", *USA Today*, 08-11-2005.

¹⁶³ *Cinco en familia* per a Fox España i Cosmopolitan.

¹⁶⁴ PINO, J. del i PALOMO, M. A. (2005), "La serie 'Perdidos' aterriza en TVE", *El País*, 05-06-2005, p. 76.

Jack Shepard (Matthew Fox) és el líder del grup, un cirurgià amb una relació conflictiva amb el seu pare, casat, encara que a l'illa no parla mai de la seva dona, i que duu uns misteriosos tatuatges. **Kate Austen (Evangeline Lilly)** és l'heroïna, tant o més valenta i decidida que alguns dels personatges masculins. Ella, Jack i Sawyer formen el triangle amorós de la sèrie. **James Ford, "Sawyer" (Josh Holloway)**¹⁶⁵, és un estafador que ha acabat repetint la mateixa història que va costar la vida als seus pares. **John Locke (Terry O'Quinn)** és el personatge espiritual, que té fe en l'illa. Abans de l'accident era minusvàlid, a l'illa recupera la mobilitat. **Charlie Pace (Dominic Monaghan)** és una antiga estrella de rock, del grup Driveshaft, heroïnòman i de caràcter bastant dèbil. **Claire Littleton (Emilie de Ravin)** és una mare soltera, que se sent culpable perquè s'havia plantejat donar en adopció el seu fill. **Sayid Jarrah (Naveen Andrews)**¹⁶⁶ era un oficial de comunicacions de la Guàrdia Republicana durant la Guerra d'Iraq. Una de les seves tasques consistia en torturar detinguts. **Hugo "Hurley" Reyes (Jorge Garcia)** és un noi obès a qui li va tocar la loteria amb una sèrie de números que repetia Leonard, un company del centre psiquiàtric on va estar ingressat. **Shannon Rutherford (Maggie Grace)** és una rica hereva acostumada a tenir tot el que vol. Manté una relació incestuosa amb el seu germanastre Boone, que finalitza a l'illa, quan Shannon s'enamora de Sayid. **Boone Carlyle (Ian Somerhalder)**, el germanastre de Shannon, n'està profundament enamorat. És afable i cordial, col·laborador però no gaire eficient. **Michael Dawson (Harold Perrineau Jr.)** és el pare de Walt, però pràcticament no es coneixen perquè la seva dona va deixar-lo i li va demanar la custòdia del nen. **Walt Lloyd (Malcolm David Kelley)** és el fill de Michael. El seu padrastre es va desentendre d'ell després de la mort de la seva mare i el va fer tornar amb Michael, perquè va observar que tenia poders sobrenaturals que l'espantaven. **Jin Kwon (Daniel Dae Kim)** era un cambrer enamorat de Sun que, per poder-se casar amb ella, es va posar a treballar a les ordres del seu sogre, en negocis tèrbols, la qual cosa agria el seu caràcter i enterboleix la relació conjugal. **Sun Kwon (Yoon-jin Kim)**, una noia de classe alta, es casa amb Jin, del qual estava enamorada, però la tensió a causa de les activitats del seu marit fa que se'n vulgui separar.

¹⁶⁵ *Angel*, *CSI*.

¹⁶⁶ *El paciente inglés* (*The English Patient*, Anthony Minghella, 1996).

A propòsit, s'ha criticat, com a error de guió, que a *Perdidos* no apareguin pràcticament mai els personatges secundaris, o que tinguin funcions gairebé insignificants per a la trama narrativa.

1.1.8. Característiques de producció

L'equip de producció de la sèrie està format per 225 persones, una autèntica empresa¹⁶⁷. Alguns directors destacables de *Perdidos* són, a més dels esmentats, Tucker Gates (*CSI*, *Buffy cazavampiros*, *Alias*, *Expediente X*, *Providence*) i Stephen Williams (*Crossing Jordan*, *Las Vegas*, *Blue Murder*, *Dark Angel*). Pel que fa als productors executius de *Perdidos*, cal esmentar Carlton Cuse, productor executiu i guionista de les sèries televisives *Black Sash* (WB: 2003) i *Nash Bridges* (CBS: 1996-2001), i els ja citats Damon Lindelof i J.J. Abrams. Cuse, que havia treballat amb Lindelof a *Nash Bridges*, és el responsable dels diversos gèneres de *Perdidos*. La primera temporada ràpidament va ser convertida en pel·lícula (*Lost: The Journey*, 2005¹⁶⁸). Tant la pel·lícula com la sèrie es van rodar a Oahu, Hawaii (Rhodes, 2004: E1). Entre les localitzacions destaquen la platja de Mokuleia, situada al golf de Pearl Harbour, les cascades Waihi Falls i els penya-segats de Kualoa Ranch.

L'episodi pilot és un dels més cars de la història de la televisió¹⁶⁹, i els elevats costos de producció no descendeixen gaire per a la resta de capítols¹⁷⁰. La sèrie ha obtingut uns resultats a l'àlçada de les expectatives: s'ha situat entre les més vistes als Estats Units en horari *prime-time*, com ja s'ha esmentat, i ha contribuït a sanejar l'economia de la cadena ABC.

¹⁶⁷ Carlton Cuse en declaracions al segon volum de la revista oficial *Lost* (2007: 57).

¹⁶⁸ La pel·lícula, com els capítols de la sèrie, té diversos directors.

¹⁶⁹ Segons les fonts, el pressupost de l'episodi pilot, doble, oscil·lava entre els 10 i els 14 milions de dòlars. Els pressupostos habituals dels episodis pilots de les sèries televisives estatunidenques de 2005 són de 4 milions de dòlars per una hora de durada (EIDivina Comèdia, 2005). Entre les despeses s'ha d'incloure la destrossa i trasllat d'un avió de Califòrnia a Hawaii, "Sobrevivir en la isla misteriosa", *Fotogramas*, 12-2005, p. 210.

¹⁷⁰ AYUSO, R. (2005), "Más preguntas que respuestas", *El País*, 25-08-2005, p. 69.

1.1.9. Particularitats inherents a la sèrie

Context argumental global

L'avió 815 de la companyia Oceanic Airlines¹⁷¹ es dirigeix, el dia 22 de setembre de 2004, de l'aeroport internacional Kingsford Smith de Sydney a Los Angeles, seguint la ruta nord-est, la mateixa que tots els avions comercials que fan aquest trajecte. A les sis hores de vol, el pilot perd la comunicació amb terra. A causa del mal clima i de problemes mecànics, l'avió canvia el rumb i es desvia cap a Fidji. Una bossa d'aire sacseja l'avió, que pateix fortes turbulències i acaba estavellant-se a una illa suposadament deserta, de localització incerta. L'avió es fracciona en tres parts: la secció frontal, la secció del mig i la secció de cua. La secció frontal, presumiblement sense supervivents, és on Jack, Kate i Charlie van trobar el pilot de l'avió, encara en vida. La secció del mig cau a prop de la platja i la vida dels seus supervivents (*losties*) és el tema de la primera temporada. A la segona temporada es descobreix l'existència dels 23 supervivents de la secció de cua (*tailies*), que havia caigut al territori de Los Otros, a l'altra banda de l'illa. En la primera temporada, després de diverses aventures i condicionats pel seu propi passat, que apareix en forma de *flash-backs*, els personatges descobreixen una escotilla, que volen obrir per amagar-s'hi i refugiar-se dels diversos perills que assetgen l'illa. La primera temporada finalitza quan estan a punt d'obrir-la.

Malgrat que, a l'hora d'escriure aquestes línies, la sèrie no ha finalitzat, disposem de suficients elements com per reinterpretar l'accident i el sentit de la sèrie. La interpretació és la següent: un ric empresari, Alvar Hanso, enriquit gràcies a la venda d'armament durant la Segona Guerra Mundial, decideix destinar la seva fortuna a la ciència i per aquest motiu crea la Fundació Hanso, que té com a objectiu l'estudi de la millora de les possibilitats humanes en diversos àmbits. La seva filla Karen descobreix l'equació Valenzetti¹⁷², una fórmula matemàtica que permet observar els errors de la humanitat i elaborar prediccions pel que fa al futur de l'espècie. Hanso presenta la proposta d'estudiar el comportament humà amb l'equació a les Nacions Unides, que la

¹⁷¹ Oceanic Airlines va existir realment. Després de la seva desaparició, als anys 50, ha estat utilitzada amb freqüència a pel·lícules i productes televisius estatunidencs.

¹⁷² Els guionistes de *Perdidos* han escrit un llibre que duu per títol *The Valenzetti Equation*, escrit per un autor fictici, Gary Troup, on expliquen que el matemàtic creava equacions que només ell entenia i va acabar elaborant una fórmula que permet mesurar la història en termes numèrics. La fórmula, que coincideix amb la seqüència numèrica recurrent a la sèrie, també permet predir el futur, concretament, l'amenaça de caiguda d'un asteroide a la Terra, el 16 de març de 2880.

rebutgen pels possibles problemes ètics que planteja pel que fa a genètica i control social, especialment. Tant la CIA com el Pentàgon s'hi mostren interessades, i creen, amb Hanso, la Dharma Initiative, l'objectiu de la qual, segons *The Lost Experience*, és alterar algun dels sis factors de l'equació Valenzetti, relacionada amb la data en què la humanitat es destruirà a ella mateixa. Dharma té quatre laboratoris: a Islàndia, a Zanzíbar, a la costa de Corea i al Pacífic Sud. Són empreses col·laboradores del projecte la fàbrica Paik (propietat del pare de Sun Kwon) i els laboratoris Widmore (propietat del pare de Penélope, personatge de la segona temporada).

Pels problemes ètics que planteja el projecte, sorgeixen diversos enemics de la Dharma Initiative: Rachel Blake (una *hacker* que es fa dir Perséphone), DJ Dan i The Global Werfare Consortium (de la Torre, 2006: 126). L'illa situada al sud del Pacífic és el lloc d'arribada dels protagonistes. A l'illa hi ha sis estacions (escotilles) construïdes sota terra. Duen per nom La Flecha, La Llama, La Perla, el Cisne i El Equipo. Es desconeix el nom de la sisena. El Equipo, tal com es descobreix a la segona temporada, és on Ethan va tenir Claire segrestada per prendre-li el bebè. La Perla té diverses pantalles amb les que es controlen tots els moviments de El Cisne. Els habitants de La Perla observen i prenen nota de tot el que es fa a El Cisne. Al final de la primera temporada, els supervivents obren la porta de El Cisne. Durant la segona temporada descobreixen que està habitada per Desmond, qui els explica que han d'introduir una sèrie numèrica (la sèrie recurrent¹⁷³ de Hurley) a un ordinador. Desmond va arribar a l'illa també accidentalment. Enamorat de Penélope, va concursar en una cursa al voltant del món organitzada pel pare de la noia, Charles, per lluitar contra la seva oposició a la relació. Kelvin recull Desmond de la platja i el duu a l'escotilla. Li explica que s'ha de pitjar el botó de l'ordinador, amb la sèrie numèrica, cada 108 minuts¹⁷⁴, que ell s'ha d'injectar un líquid (que té la numeració recurrent) i que no poden sortir a l'exterior sense protecció a causa d'un virus. Un dia Desmond veu que Kelvin surt de l'escotilla sense protecció i descobreix que l'amenaça de virus era mentida. Es barallen i, com a resultat de la baralla, Kelvin mor. Aquell dia, que cap dels dos prem el botó de

¹⁷³ La sèrie numèrica 4-8-15-16-23-42 que apareix de manera recurrent a la sèrie –a la primera temporada, és la combinació que permet a Hurley guanyar la loteria i que li provoca un seguit de desgràcies, apareix en el missatge de ràdio que va provocar que Rousseau i el seu equip s'aproximessin a l'illa, és el número que està inscrit a la porta de l'escotilla. A la segona temporada, a més, és el número que han d'introduir a l'ordinador de El Cisne, el mateix que duen inscrit les botelles que s'injecta Desmond. La combinació es va convertir en una popular elecció per a jugar a la Loteria Primitiva (Ayuso, 2005: 69).

¹⁷⁴ La xifra 108 també apareix de manera recurrent a la sèrie i és el resultat de la suma de les xifres de la sèrie numèrica.

l'ordinador, és el dia de l'accident de l'avió 815. Al cap de dos anys, al final de la segona temporada, Locke té una crisi de fe i destrueix l'ordinador. Es produeix una sacsejada electromagnètica a l'illa, la mateixa que va provocar l'accident. Des d'una regió àrtica, uns científics portuguesos reben la senyal i comuniquen a Penélope el que ha passat. El botó activa un mecanisme de descàrrega d'energia electromagnètica segellada a l'interior de El Cisne (de la Torre, 2006: 110).

The Lost Experience

La intriga constant plantejada durant la primera temporada és un dels motius de l'èxit del joc The Lost Experience, una iniciativa de màrqueting en forma de joc interactiu publicat a la pàgina web homònima des del dia 2 de maig de 2006, produït per ABC i Channel 4, vinculat a 20 cadenes de televisió de tot el món, que proporcionava pistes per desvetllar alguns dels misteris de *Perdidos* i que es va acabar el 24 de setembre del 2006. El joc va contribuir a que la resolució del misteri principal de la sèrie –què és exactament l'illa i què hi fan els protagonistes– hagi estat objecte de diverses teories interpretatives, àmpliament discutides als fòrums d'Internet, i fins i tot publicades¹⁷⁵. Les teories intenten desvetllar: la naturalesa de l'illa, els orígens del monstre i de “los Otros”, el significat dels números 4-8-15-16-23-42, així com els motius de l'accident i de la supervivència d'una sèrie de passatgers determinats. Com a joc interactiu té el precedent de The Beast, desenvolupat per Microsoft per promocionar *Inteligencia Artificial* (A.I., Steven Spielberg, 2001). El joc combinava diverses pàgines web, anuncis de premsa i de televisió. Va tenir cinc fases, durant les quals s'havien de descobrir missatges encriptats per accedir a la següent etapa.

Teories descartades

Algunes de les teories interpretatives sobre el sentit de la sèrie han estat explícitament descartades pels mateixos productors de *Perdidos*: J.J. Abrams va negar que els personatges estiguessin morts o al purgatori, cosa que a més es demostra al final de la

¹⁷⁵ *Getting Lost: Survival, Baggage and Starting Over in J.J. Abrams' Lost*, Orson Scott Card (ed.); *The Lost Chronicles: The Official Companion Book*, Mark Cotta Vaz; *Finding Lost: The Unofficial Guide*, Nikki Stafford; *Lost: The Ultimate Unofficial Guide to ABC's Hit Series LOST. News, Analysis and Interpretation*, Rebecca O'Conner; *Unlocking the meaning of Lost: An Unauthorized Guide*, Lyneette Porter i David Lavery; *Descifrando el misterio de Perdidos*, Toni de la Torre. Hyperion Books ha publicat tres novel·litacions de la sèrie: *Endangered Species (Lost)*, Cathy Hapka; *Lost: Signs of Life-Book3: Novelization*, Frank Thompson; *Lost: Secret Identity-Novelization 2*, Cathy Hapka.

segona temporada. Damon Lindelof va descartar les teories d'un viatge a través del temps¹⁷⁶, que alienígenes o naus espacials influïssin en els esdeveniments de l'illa, que tot el que s'ha vist fos el resultat del somni d'un dels personatges¹⁷⁷ o que el monstre sigui un microrobot semblant al de la novel·la *Presa (Prey)* de Michael Crichton, creat a base de nanopartícules¹⁷⁸. Carlton Cuse ha negat la teoria del *reality-show*, segons la qual els personatges en serien uns participants involuntaris¹⁷⁹.

1.1.10. Estratègies d'interactivitat

Els fans de la sèrie han creat multitud de pàgines web, fins al punt que es feia difícil diferenciar quines eren les pàgines creació dels fans i quines eren les dels productors – bàsicament arran del joc *The Lost Experience*. L'equip de producció de *Perdidos* és un dels que ha invertit més esforços en la interactivitat amb els fans. Els membres de les comunitats de fans generades arran de *Perdidos* han rebut el nom de *lostaways*. S'han creat clubs de fans, que s'han reunit en convencions internacionals –la Comic-Con International, i d'altres organitzades per la cadena ABC. Entre les pàgines web dels *lostaways* es troba Lostpedia. Destaquem la quantitat de fòrums dedicats a discutir les diverses teories interpretatives sobre els misteris de *Perdidos* i intercanviar curiositats i material de la sèrie –transcripcions dels episodis, recopilacions de la música utilitzada a cada capítol¹⁸⁰... Un dels fòrums de més èxit ha estat The Fuselage, el fòrum oficial de la sèrie, patrocinat pel mateix equip creatiu i creat arran del joc *The Lost Experience*.

La repercussió social i mediàtica de la sèrie és suficient com perquè s'hagi publicat, als EUA, i traduït a Espanya, la revista oficial de *Perdidos*, de periodicitat bimensual. *Perdidos* ha esdevingut matèria primera de la cultura popular estatunidenca, com demostra el fet que d'altres programes televisius hagin fet referència a la sèrie¹⁸¹; que aparegui a còmics, còmics publicats en pàgines web i anuncis¹⁸²; que alguns grups de música citin la sèrie als títols de les seves cançons, i l'empresa McFarlane Toys hagi comercialitzat les figures d'alguns dels protagonistes de la sèrie¹⁸³.

¹⁷⁶ "Lost answers Are Out There", *SciFiWire*, 24-01-2005.

¹⁷⁷ "Damon Lindelof E-Mail Interview", *LostTVForum.com*, 21-08-2005.

¹⁷⁸ GRILLO-MARXUACH, J. (2005), "Burning Questions", *TheFuselage.com*, 22-07-2005.

¹⁷⁹ IDATO, M. (2005), "Asking for Trouble", *Sydney Morning Herald*, 22-08-2005.

¹⁸⁰ <<http://www.have-dog.com/lost/>>.

¹⁸¹ A les sèries *Veronica Mars*, *Will & Grace*, *Bo Selecta*, *My Wife and Kids*, *The Office*, a les sèries d'animació *South Park*, *American Dad*, *Family Guy* i *Venture Brothers*.

¹⁸² El de Kentucky Fried Chicken de Hawaii.

¹⁸³ Les figures de Jack, Kate, Locke, Hurley, Charlie i Shannon.

Pàgines web dedicades a la sèrie

<<http://www.lost-media.com>>
<<http://www.lost-tv.com>>
<<http://www.lost.com/>>
<<http://www.thefuselage.com>>
<<http://abc.go.com/primetime/lost/podcast>>
<<http://www.abc.go.com/primetime/lost/index>>
<<http://www.foxtv.es/perdidos/>>
<<http://www.oceanicflight815.com/>>
<<http://www.lost-axn.com/>>
<<http://lost.catodic.net/>>
<<http://www.lostzilla.net/>>
<<http://perdidosporlost.blogspot.com/>>
<<http://www.lostpedia.com/>>
<<http://www.have-dog.com/lost/>>
<<http://lost.canal13.cl/>>
<<http://www.ideoflexia.com/?p=1032>>
<<http://abc.go.com/primetime/lost/missingpieces/index?pn=aboutmissingpieces>>

Enllaços de The Lost Experience, dels propis creadors (de la Torre, 2006: 151)

<<http://www.oceanic-air.com>>
<<http://www.oceanicflight815.com>>
<<http://www.driveshaftband.com>>
<<http://www.thehandsofoundation.com>>
<<http://www.garytroup.net>>
<<http://www.djdan.am>>
<<http://www.subLYMONal.com>>
<<http://www.letyourcompassionguideyou.com>>
<<http://www.hansocareers.com>>
<<http://www.retrieversoftruth.com>>
<<http://www.rachelblake.com>>
<<http://www.hansoexposed.com>>

1.2. Homologia estructural

Amb el terme homologia estructural fem referència al seguiment de l'èssquema narratiu canònic de la primera temporada de la sèrie, tot i que a causa dels elements de serialitat que conté *Perdidos*, no hi ha un únic programa narratiu. Dediquem un capítol al concepte d'*homologia estructural* (Eco, 1970: 196-197) en cadascuna de les sèries analitzades, per a designar les similituds entre literatura i cinema, és a dir, de la narrativa audiovisual. Diferenciem el concepte *homologia estructural* – amb el qual designem les similituds entre diferents mitjans, com la literatura i el cinema – de *recurrencia estructural*, és a dir, les estructures comunes dels textos. En el cas de *Perdidos* es poden analitzar les dues tipologies, mitjançant l'estructura arquitectònica propera a la novel·la artúrica (mosaic, tapís, trames entrellaçades) i a l'*Eneida*, així com a través de les similituds estructurals amb productes cinematogràfics.

1.2.1. Fragmentació del relat

Perdidos és un producte serial innovador per com integra diversos gèneres i perquè presenta una interessant variant respecte l'estructura temporal diegètica¹⁸⁴, a través de les analepsis dels personatges. Com a solució innovadora i original¹⁸⁵, el relat es desenvolupa condicionat pel passat de cadascun dels personatges. La *pre-island existence*¹⁸⁶ dels personatges, les seves analepsis, s'articulen amb el seu present, configurant l'èssquema narratiu canònic del relat. Els salts temporals proporcionen una nova dimensió a l'espectador, de manera que el seguiment de l'acció es duu a terme de manera fragmentada, entre *talls* tant espacials com temporals.

¹⁸⁴ Ens referim a la seva accepció de diccionari, "successió rigorosament cronològica dels esdeveniments d'un relat" (GREC) més que a l'aristotèlica ("relat pur transmès pel narrador (...), contingut dels esdeveniments del relat" (Marchese y Forradellas, 1991).

¹⁸⁵ Sobre la impossibilitat de ser original, vegeu Tous, 2004: 26-30. Pel que fa a la possibilitat de ser original donant solucions novadores i sorprenents als conflictes i temes de sempre, vegeu Balló, "El deseo de ser guionista", *La Vanguardia*, 2005. Es tractaria, llavors, d'una originalitat com a inserció en la tradició, que genera nous productes, i una originalitat dels arguments "quan són fruit d'un llegat anterior i en generen un de nou (...) suggerint una manera contemporània d'entendre aquella trama ja evocada en algunes de les millors obres del passat" (Balló-Pérez, 1999: 9). En termes retòrics clàssics, seria la inventio com a selecció dels topoi, la qual cosa donaria pas a una actualització constant del mite -motiu pel qual la perspectiva sincrònica i la diacrònica es complementen.

¹⁸⁶ MANLY, L. (2005), "The laws of the jungle", *The New York Times*, 18-09-2005.

1.2.2. Fragmentació visual de la trama

El relat s'estructura per conjunció i oposició d'invariables i variables. Les aventures dels naufragats a l'illa, com a espai fix i recognoscible, constitueixen les invariables, que se situen en el pla de la competència i la performància, des del qual adquireixen i desenvolupen les habilitats per a sobreviure i sortir de l'illa. Pel que fa a les variables, estan bàsicament constituïdes per les analepsis, que narren les vides passades dels personatges, en gèneres diferenciats, i constitueixen un element reiteradament nou dins el relat: l'aparició constant d'elements nous converteix el *mecanisme*¹⁸⁷ en redundant. La utilització d'espais i gèneres diferenciats és un mecanisme utilitzat habitualment a les sèries de ficció (*Star Trek*, *Roseanne*, *House*, policíacques com *CSI* o *Colombo*)¹⁸⁸.

Des del punt de vista de cadascun dels personatges s'estableix un relat de *mythical quest*: a través del *contrappasso* (els personatges han de purgar els seus pecats a l'illa), la narració esdevé prossecutiva, té un objectiu determinat, que és desvetllar l'autèntica identitat del personatge¹⁸⁹. Des del punt de vista estructural, l'objectiu que converteix la narració en prossecutiva es pot considerar un *macguffin*. Ni des de l'anàlisi dels existents ni les transformacions que duen a terme (Casetti, 1990), observem que la narració sigui merament acumulativa (Calabrese, 1987). La personalitat dels personatges es va descabdellant lentament en les analepsis, complements profunds a la superfície mostrada a la vida a l'illa. No és la fórmula *boy meets girl* la que articula el relat, sinó la *recerca d'un mateix* pròpia de la *queste* artúrica. Consecutivament, al relat es van explicitant els pecats dels personatges i aquests els van purgant. La sanció consisteix en la conjunció de la resolució dels misteris individuals dels personatges i un procés de superació personal, un cop s'ha complert el *contrappasso* ?ens remetem a l'èspiritualitat de la sèrie, el seu caràcter providencialista, existencialista.

1.2.3. Analepsis

Cadascun dels episodis de *Perdidos* conté, de manera recurrent, *flash backs* sobre el passat de cadascun dels personatges principals, amb els quals s'introdueixen gèneres nous, superposats damunt el gènere estructural, d'aventures, amb ingredients para-

¹⁸⁷ "Mecanisme" en el sentit que utilitza el terme Calabrese, quan defineix un dels tipus de repetició – el segon – com a "mecanisme estructural de la generació de textos" (Calabrese, 1987: 46).

¹⁸⁸ Vegeu també Calabrese (1987) i Lacalle (1992) quant a l'estructuració dels textos en variants i invariants (repetició com a mecanisme estructural de producció de textos).

¹⁸⁹ Altres objectius de la narració: esbrinar què és l'illa, sobreviure i sortir-ne. Aquests des del punt de vista de l'estructura/ esdeveniments i transformacions (Casetti, 1991).

normals i fantàstics. La utilització de l'analepsis, que esdevé una invariant de *Perdidos*, té dues funcions específiques: a) augmentar l'agilitat del relat i combatre el zàpping, elaborant un relat entremat i multigenèric (vegeu l'estructura de mosaic, habitual en la novel·la artúrica); b) d'acord amb les funcions habituals de l'analepsis¹⁹⁰, comprendre millor la psicologia dels personatges i explicar un esdeveniment precís donant compte de les circumstàncies que el precedeixen. L'articulació d'aquestes dues funcions marca el punt de partida i la raó de ser del *contrappasso*. Emprant la terminologia de Genette, es tracta d'analepsis homodiegètiques internes completives: a través de les analepsis que comencen després del *récit premier* (Genette, 1972: 90-92) s'anirà completant la sanció de l'esquema narratiu canònic. Són homodiegètiques completives perquè “comprend les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit” (Genette, 1972: 92). Les llacunes poden ser d'èlisi diacrònica o bé d'omissió d'elements constitutius de la situació. La construcció dels personatges – emfasitzada per la publicitat i la promoció de la sèrie, a les pàgines web oficials, per exemple, amb lemes com “¿Qué hizo Kate?” o “Todos tienen sus secretos”– i la sanció de l'esquema narratiu canònic depenen de les analepsis; d'aquí el caràcter completiu d'aquesta figura retòrica a *Perdidos*.

La figura retòrica de l'analepsis és, per tant, un element fonamental de l'estructuració del relat de *Perdidos*. És interessant la utilització d'aquest recurs literari amb finalitats televisives, per a augmentar el suspens d'una trama subjecta a la resposta de l'audiència pel que fa a la seva continuïtat. Diversos casos d'ús d'analepsis i sanció a fulletons i *soap-operas* (l'estructura anagnorítica caracteritza les obres d'Alexandre Dumas, Eugène Sue, Paul Feval, Xavier de Montepin¹⁹¹) ens fan reflexionar sobre la utilització de “tècniques narratives comunes” (Villanueva, 1999a: 189), figures literàries i retòriques. El temps total de la història de la primera temporada de *Perdidos* és pràcticament impossible de construir ja que no hi ha suficients indicis pel que fa a la temporalitat de cadascun dels *flash backs* dels personatges (no podem saber si el de Kate precedeix al de Locke, etc). Es pot inferir l'ordre de la història invertint l'ordre del relat fins a cert punt, a causa que l'analepsis està estretament vinculada als misteris que es van resolent i que constituïria la resolució de l'esquema narratiu canònic (la sanció).

¹⁹⁰ El terme analepsis ja designa la tècnica que consisteix a trencar el fil cronològic del relat a fi d'inserir-hi detalls previs, ja sigui tot un episodi o un text (ex: el relat d'un missatger). L'analepsis (del grec: retrocés) o *flash back* pot tenir diverses funcions: Van Gorp, 1998: 22. Cfr. Genette, 1982.

¹⁹¹ Balló-Pérez, 2005: 90

Les expedicions com a cicles narratius constitueixen parts de l'esquema narratiu canònic, que té com a objectiu sobreviure a l'illa. L'esquema es divideix en dos programes narratius, un de base (sortir de l'illa) i un d'ús (sobrevisuar a les contingències de l'illa) (Greimas i Courtés, 1979). Les analepsis dels personatges i el lligam que els uneix amb la "realitat" a l'illa se situen en el nivell ocult, profund, que té com a objectiu la redempció dels personatges i conèixer-se a ells mateixos plenament.

Aquesta dicotomia amb què s'articula *Perdidos* és la mateixa que, d'acord amb Lacalle, articula bona part de la filmografia de David Lynch¹⁹², especialment *Terciopelo azul* i la sèrie *Twin Peaks*, establint una "dialèctica entre el ser y el parecer", entre la realitat i la realitat subjacent. A les aventures de l'illa els personatges intenten mostrar la seva superfície, als *flash backs* es relata com són en realitat. En una mena de resposta, una culminació de l'esmentada dicotomia entre ser i semblar, el passat té un efecte bumerang i els naufrags han de redimir els seus pecats del passat a l'illa. A *Perdidos* es dona un joc constant amb el món sobrenatural: l'illa és més del que sembla: té la vessant espiritual i redemptora a la primera temporada; i s'aproxima al *reality-show* i la *conspiranoia* en la segona i tercera temporades. Els personatges es configuren a mesura que avança la trama: tot i que es tracta de personatges plans¹⁹³, es dona certa evolució a causa dels secrets que els *flash backs* van descobrint paulatinament, de manera que la trama principal es configura gràcies a la realitat subjacent: els secrets dels personatges i, molt especialment, la seva actitud redemptora a l'illa, canvien la "realitat" i fan que l'espectador compregui millor el perquè de la manera d'actuar de cadascun d'ells. Aquesta "dualitat redemptora" es dona en la majoria d'episodis. Un dels millors exemples és que Sayid és torturat per Danielle a mesura que veiem que en la seva antiga vida era oficial de la Guàrdia Republicana iraquiana, on exercia com a torturador (9è). Els *flash backs* són episòdics, autoconclusius, dins d'un producte serial, i la seva utilització sistemàtica esdevé recurrent. Cadascun d'ells aprofundeix en la vida o una part de la vida d'un personatge. La importància dels tretze personatges és proporcional a la quantitat de *flash backs* que se'ls dedica (Jack, per exemple, en té tres: 5è, 11è i 20è).

¹⁹² Veurem que hi ha referències a la filmografia de Lynch (mort de Boone, visions de Locke).

¹⁹³ Vegeu la fixació de Jack d'atribuir els atacs de Claire a malsons «d'embarassada», quan ja és evident que no és així (error de guió?). Els personatges, en general, pateixen poques evolucions al marge dels seus secrets (*flash backs*). En paraules de Lacalle (1999: 275) descrivint els personatges de Lynch, que considerem totalment aplicables als protagonistes de *Perdidos*, són "personajes que poseen una entidad propia desde el comienzo, a quienes los acontecimientos no les hacen cambiar sino evolucionar".

Les analepsis són fragments episòdics perquè, en línies generals, poden existir de manera autònoma i sense necessitar l'episodi anterior o posterior, ni tan sols la sèrie que els vertebrava. Pel que fa al gènere, la majoria d'analepsis té caràcter de telefilm. Els episodis introductoris i conclusius proporcionen una estructura circular a la primera temporada de *Perdidos*. Paz Gago destaca el paper inaugurador de *Ciudadano Kane* d'Orson Welles en la utilització cinematogràfica de l'analepsis i la presència d'aquesta figura retòrica en la literatura (Paz Gago, 2004: 211). A *Perdidos*, les analepsis són emprades per a trenar una complexa estructura. Mitjançant una estructura arquitectònica tan elaborada que podem equiparar-la a *l'Eneida*, les vides ocultes dels personatges es van descobrint fragmentadament i de manera espiada durant tota la temporada, seguint la mateixa estructura de *mirall* que caracteritza les dues parts, tan ben diferenciades, de l'obra de Virgili.

1.2.4. Anagnòrisis

L'ús de l'anagnòrisis per a resoldre una telenovel·la és plenament equiparable a l' esquema narratiu canònic de *Perdidos*; des d'un punt de vista funcional, l'anagnòrisi de Darth Vader i Luke Skywalker (*La guerra de les galàxies*, *Star Wars*, George Lucas) és comparable al reconeixement de l'Eduard com a fill de l'Eulàlia i el Mateu (*Nissaga de poder*). La transformació del personatge de *Betty la fea* –l'aneguet lleug televisiu– ens mostra un cas precedent als que analitzem quant a desplaçament del mecanisme anagnorític dels personatges a la història. “El fill enganyat descobreix la identitat dels seus progenitors” versus “l'espectador enganyat descobreix la identitat del personatge (*Perdidos*) o de la història (*Los otros*, *El sexto sentido*)”. L'ús tradicional de l'anagnòrisi condueix a descobrir la identitat del personatge, a resoldre la *mythical quest*.

1.2.5. Alteracions de la diègesis

Les alteracions de l'ordenació narrativa diegètica (inici, desenvolupament i desenllaç, en successió cronològica) suposen una innovació no infreqüent a la narrativa audiovisual contemporània. Un cas paradigmàtic són els *nous episodis anteriors* de la *Guerra de les Galàxies* (1999, 2002, 2005), aquesta continuació d'ordre cronològic invers, reconfigura el producte a través de l'analepsis, que resol la sanció a través de la construcció dels personatges, com succeeix a *Perdidos*.

1.2.6. Precedents serials i cinematogràfics

Encara que no es pugui considerar propi de cap moment temporal concret, cal destacar que també és habitual en la producció audiovisual d'aquesta època l'estructura que consisteix en una trama narrativa centrada en la solució d'un misteri, que provoca un gir narratiu a la història, de manera que canvia el sentit de la situació plantejada inicialment –*Matrix* (Andy i Larry Wachowski, 1999), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) i *El sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 1999) són propers al canvi de mil·lenni (pel que fa a les sèries, comencen a principis de la dècada dels 90, però acaben també a finals del s.XX). Com ja s'ha esmentat, el mecanisme de l'anagnòrisi es desplaça dels personatges a la història (Creeber, 2004). Considerem *Expediente X* i *Twin Peaks* sèries fundacionals que han condicionat el desenvolupament posterior de, com a mínim, la narrativa televisiva audiovisual estatunidenca. Aquestes sèries marquen un abans i un després en la història de les sèries televisives estatunidenques¹⁹⁴.

Establim dos grups per a diferenciar aquesta utilització narrativa del misteri: productes cinematogràfics i serials. La serialitat condiona la resolució del misteri, fins al punt que tant *Twin Peaks* (David Lynch, 1990) com *Expediente X* (Robert Mandel, 1993) divergeixen quant a l'aplicació d'aquest misteri o *macguffin* respecte els casos cinematogràfics al·ludits. Les trames de *Perdidos*, *Twin Peaks* i *Expediente X* funcionen independentment de la resolució de l'enigma: els episodis de *Perdidos* evolucionen sigui quina sigui l'illa on es troben, “si és una illa”¹⁹⁵. Les fases de performància i competència es perllonguen, condicionat com està tant el final de la sèrie (sanció) com la seva durada total a la resposta de l'audiència. El *macguffin* s'usa per mantenir l'audiència expectant ?en ocasions de manera contraproduent, com en el cas d'*Alias*, *Twin Peaks* i *Expediente X*. Les audiències de *Perdidos* van descendre significativament a la segona i tercera temporades.

En els casos cinematogràfics al·ludits la trama està més estretament vinculada a la resolució del conflicte: la pel·lícula no tindria sentit sense aquella resolució concreta (perquè canvia el sentit del relat). Per tant, parlem d'una diferenciació rellevant entre pel·lícules i sèries amb un ús similar del *macguffin*. En els casos serials, el recurs del *macguffin* pretèn emular la *tècnica cinematogràfica*, però aquesta passa a segon pla, la seva força narrativa es dilueix. La situació s'invertiria necessàriament si els productes

¹⁹⁴ I, per extensió, de les sèries televisives en el context global. Vegeu 2.1. *Imperialisme cultural, adaptacions i transculturalitat del relat*.

¹⁹⁵ MANLY, L. (2005), “The laws of the jungle”, *The New York Times*, 18-09-2005.

serials esmentats fossin pel·lícules i les pel·lícules, sèries; es tracta per tant d'una exigència de l'estructura narrativa condicionada pel caràcter serial o *únic* del producte.

1.3. Perspectiva diacrònic-genèrica

Com a mostra simptomàtica de la hibridació genèrica que caracteritza la ficció televisiva dels productes serials analitzats en aquesta recerca, gràcies a *Perdidos* es recuperen diversos gèneres, primordialment el de catàstrofes i naufragis en una illa deserta i el gènere fantàstic.

1.3.1. Naufragis en una illa. *Lost*, *Survivor* i *Cast Away*

Perdidos va consolidar el rescat d'un subgènere tradicionalment considerat cinematogràfic, el de catàstrofes, i, més concretament, el del subgènere d'aventures de naufragis a una illa deserta. S'observa clarament una tematització del gènere, que precedeix i acompanya el naixement de *Perdidos*. Els programes de realitat de supervivència constitueixen un format televisiu que ha contribuït a consolidar un gènere de tradició literària, que s'ha produït i emès a 37 països, sense comptar les variants: competicions a la Patagònia com *El conquistador del fin del mundo*, o voltes al món com *El gran reto* (*The Amazing Race*, CBS: 2001-). La recuperació del subgènere d'aventures de naufragis a una illa deserta va començar amb films com *Náufrago* (*Cast Away*, Robert Zemeckis, 2000) i els *realities* de supervivència *Survivor* (CBS: 2000-) i, a Espanya, *Supervivientes: Expedición Robinson* (Tele 5: 2000), *Supervivientes: Expedición Robinson 2001* (Tele 5: 2001). L'any 2001 la NBC va emetre un *reality* amb el mateix títol que la sèrie (*Lost*, NBC: 2001), una cursa a l'estil de l'esmentat *El gran reto*. La versió anglesa de *Survivor* duu el mateix nom que l'estatunidenca (*Survivor*, ITV: 2001-2002), i la versió d'aquest *reality* de la BBC tenia el mateix títol que la pel·lícula de Zemeckis, *Castaway* (BBC1: 2000). En les edicions posteriors a la sèrie d'Abrams, a partir de 2006, Tele 5 incorpora la paraula *Perdidos* als títols dels programes¹⁹⁶. Les edicions del programa de supervivència a Antena 3 comencen amb *La isla de los famosos* (Antena 3: 2003-2004)¹⁹⁷.

¹⁹⁶ *Supervivientes: Perdidos en el Caribe*, Tele 5: 2006 i *Supervivientes: Perdidos en Honduras*, Tele 5: 2007.

¹⁹⁷ La versió protagonitzada per famosos (*Celebrity Robinson*, *Survivor: All Stars*), *La selva de los famosos* (Antena 3: 2004), versió que a Tele 5 duia per títol *Supervivientes VIP*; més endavant Antena 3 emetria *Aventura en África* (Antena 3: 2005).

Parafrasejant Imbert, podem dir que quan la realitat cansa, l'únic que queda és re-inventar-la (Imbert, 2003: 47): els naufrags, que havien esdevingut *reals*, tornaven al camp de la ficció que els era propi; la creació i escenificació de mons possibles torna a la ficció: la hibridació televisiva actual és paral·lela a un procés de confusió genèrica, que inclou els macrogèneres de realitat, ficció i joc (Jost, 2005: 55). Els programes de realitat de supervivència amb escenaris d'illes no tenien diferències significatives, a banda de la localització, respecte els que tenien com a escenaris granges o cases; tots ells creen comunitats d'individus, mons possibles que provoquen la metàfora que dona títol a *El zoo visual*, l'assaig de Gérard Imbert. *Perdidos* comparteix amb aquests productes un escenari i un subgènere que han estat àmpliament versionats, com acabem d'observar. A partir de la segona temporada, s'inclou una metàfora de la societat actual i la seva observació dels programes de telerealtat: un conjunt de personatges (Los Otros, Dharma Initiative) observa la resta (els *losties*), com si d'un experiment científic es tractés, la qual cosa dona peu a una de les interpretacions de la sèrie d'Abrams, l'anomenada "teoria del *reality-show*"¹⁹⁸, segons la qual *Perdidos* tindria similituds amb *El show de Truman* (Peter Weir, 1998). La teoria del *reality-show* ha estat paulatinament alimentada pels propis creadors, fins i tot abans de l'emissió del capítol "Orientación" ("Orientation", 2.3), on s'emet el revelador vídeo de Dharma Initiative, ja que un dels enllaços del joc interactiu The Lost Experience és Big Brother, i el personatge de Desmond estava realitzant una cursa al voltant del món –emulant *El gran reto*– quan arriba a l'illa per primera vegada.

Perdidos i els programes de telerealtat com *Survivor* comparteixen un escenari, l'illa, que ja es pot considerar un gènere. Entre les diferències d'un i altre producte s'ha de destacar la caracterització dels personatges i els processos d'identificació que s'estableixen amb l'espectador. En ambdós casos l'existència d'una vida anterior entra en joc amb la *realitat present* (les analepsis a *Perdidos*, la construcció dels personatges als *realities*). Els *realities* de supervivència, com la resta de programes de quotidianitat simulada¹⁹⁹, estan bàsicament plantejats per observar misèries humanes. Els líders naturals no seran mai els guanyadors, la grandesa no garanteix l'èxit, al contrari²⁰⁰.

¹⁹⁸ Vegeu *Context de Perdidos*. Segons aquesta teoria, els personatges serien concursants d'un *reality-show* amb una pretensió de versemblança tan elevada que els haurien provocat al·lucinacions perquè pensessin que l'accident havia estat real. Per a un breu resum de les diverses interpretacions de *Perdidos*, vegeu de la Torre, 2006: 71-80, que detalla un total de 13 teories de fans i seguidors de la sèrie.

¹⁹⁹ Expressió que prenem de Lacalle (2001: 141).

²⁰⁰ KLOSTERMAN, C. (2006), "Tenacious TV", *Esquire*, vol. 146, Iss. 4, octubre 2006.

L'èxit dels *realities* es basa en la contemplació de l'antiheroi, activant processos de realisme emocional. *Perdidos*, no obstant, es regeix per les regles literàries i de narrativa audiovisual de ficció de construcció de l'heroi i dels personatges.

1.3.2. Recuperació del gènere fantàstic

Perdidos provocarà un context televisiu de recuperació del gènere fantàstic, després d'uns anys en què predominava el realisme com a gènere de ficció televisiva. La serialitat televisiva estatunidenca, des de mitjans dels anys 90 i fins l'eclosió de l'èra del drama, ha estat marcada pel realisme en les sèries hospitalàries (*Urgencias*), les comèdies (*Friends*, *Frasier*, *Spin City*, *Will & Grace*), els drames legals (*El abogado*, *Ley y orden*), les sèries policíaqes (*Homicidio*, *Policías de Nueva York*), el drama (*Tots cinc*, *Felicity*, *Sexo en Nueva York*) i la hibridació de drama i *soap-opera* (*Sensación de vivir*, *Melrose Place*). Les excepcions al realisme predominant van ser *Star Trek* i *The Outer Limits*, dues versions de productes dels anys 60. El realisme segueix present en l'èra del drama, en les sèries coetànies a *Perdidos*, entre les que conformen el corpus d'aquesta recerca, però conviu amb un rellevant retorn de les sèries de temàtica paranormal. La recuperació del fantàstic comença tímidament al canvi de mil·leni i es prolonga fins l'any 2006. També es produeix gràcies a la influència d'*Expediente X* (*The X-Files*, Fox: 1993-2002) i *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC: 1990-91).

L'any 2005, un terç de les estrenes de sèries dramàtiques estatunidenques van ser de temàtica sobrenatural (del Pino, 2005: 60), constituint un altre clar exemple de clonació, de la qual s'ha de destacar la miniserie *Los 4400* (*The 4400*, NBC: 2004-), de René Echevarría i Scott Peters, per un conjunt d'interessants analogies amb *Perdidos*²⁰¹. La recuperació del gènere fantàstic posterior a *Perdidos* és equiparable a l'auge que es va produir als anys 60²⁰². Entre 2003 i 2005, les graelles televisives s'omplen de productes majoritàriament híbrids que contenen motius temàtics paranormals o pertanyents al gènere fantàstic. Diverses produccions immediatament posteriors a *Perdidos* (*Operación Threshold*, *Invasió*, *Surface* i *Supernatural*) es consideren epígons de la sèrie d'Àbrams²⁰³. Les esmentades sèries del gènere fantàstic es pot dividir en els grups temàtics “noies que senten veus” i “catàstrofes”. *Perdidos* és

²⁰¹ Vegeu *Fitxes de les sèries*.

²⁰² *La dimensió desconeguda/En los límites de la realidad* (*The Twilight Zone*, CBS: 1959-1965), *Doctor Who*, (BBC1: 1963-1989)

²⁰³ Dunn, 2005: 57.

un producte híbrid –característica de la neotelevisió (Eco, 1983; Casetti-Odin, 1990²⁰⁴; Imbert, 2003) i de la metatelevisió– que conté elements paranormals. Des d'una perspectiva àmplia, que comprèn les tres temporades emeses fins maig de 2007, *Perdidos* combina els gèneres d'aventures, el sobrenatural, la telerealtat i les teories conspiradores, popularment conegudes com *conspiranoia* –també en aquest sentit *Expediente X* és un precedent gens menyspreable de la sèrie, com ja s'ha esmentat²⁰⁵.

L'augment de temàtica paranormal a les sèries estatunidenques a partir de 2003 probablement no s'hauria produït si no haguessin tingut lloc els atemptats de l'11-S. Després d'un primer moment de retorn al passat, ja que es considera que l'audiència es trobarà més còmoda recordant el passat que en un present en crisi, retornen els fenòmens paranormals i l'èspiritualitat com a temes a la ficció televisiva. Segons la interpretació habitual, els gèneres de ciència ficció i terror sorgeixen en períodes de crisi d'una societat. L'eclosió del gènere arran de *Perdidos*, i l'auge del gènere que es va produir als anys 60, en plena guerra freda, ho confirma. Els gèneres de ciència ficció i terror faciliten la creació de metàfores per interpretar la realitat –allò incomprensible, estrany, inexplicable i extraterrestre esdevé metàfora de l'enemic– i acostumen a interpretar-la de manera maniqueïsta, una lectura òptima en temps de guerra. L'actualització dels temes depèn, també, dels aspectes emotius que se'n deriven, ja que l'interès de l'espectador està determinat pels processos d'identificació (Tomaševskij *apud* Sullà, 1996a: 42; McKee, 2002: 78).

Todorov fa un repàs de múltiples definicions que insisteixen en el caràcter d'incertesa del gènere fantàstic, i el defineix insistint en la incertesa com a motor del gènere: "The possibility of a hesitation between the two creates the fantastic effect" (Todorov, 1975: 25-26). El dubte, la incertesa dels personatges arran de la situació que estan vivint s'explicita mitjançant l'òposició Jack-Locke, un escèptic i l'altre convençut de l'existència del paranormal (comparable a la de Mulder i Scully d'*Expediente X*)²⁰⁶ es trasllada als espectadors. Todorov destaca la necessitat d'implicació del lector en aquest procés, que anomena "the reader's hesitation" (Todorov, 1975: 31). La participació de l'espectador en aquest dubte és un dels ingredients del gènere fantàstic. Parafrasejant Todorov, el dubte manté l'esperit del gènere, la creença total o la incredulitat total ens allunyen del fantàstic (Todorov, 1975: 31). El dubte esdevé determinant fins al punt

²⁰⁴ "Le traditionnel découpage en genres fait place au métissage généralisé" (Casetti-Odin, 1990: 16).

²⁰⁵ Per al tractament del tema de la *conspiranoia* a *Expediente X*, vegeu Marín, 2006.

²⁰⁶ Especialment a l'episodi "Hombre de ciencia, hombre de fe" ("Man of Science, Man of Faith", 1.3).

que, quan es resolgui el misteri que articula *Perdidos*, que podem qualificar de *macguffin* (què és l'illa exactament), la sèrie tal com està plantejada en la seva primera temporada deixarà de tenir sentit.

Perdidos compleix les tres característiques que Todorov qualifica de constitutives del gènere fantàstic: 1) el dubte entre l'explicació natural i sobrenatural, 2) el dubte experimentat per un personatge i convertit en tema, 3) el lector o l'espectador no fa una lectura poètica ni al·legòrica. La por no és imprescindible per al gènere (Todorov, 1975: 35). A la sèrie es materialitza en alguns ensurts ?en els rugits de la bèstia, en la mort del pilot. El gènere fantàstic se situa a la frontera entre allò real i il·lusori; a vegades dubtem del que hem vist, de si és un error de percepció, producte de la pròpia imaginació o, fins i tot, una *trampa* de l'autor (Todorov, 1975: 36). L'ús de verbs de probabilitat augmenta aquesta sensació d'ambigüitat. A l'episodi pilot de *Perdidos*, per exemple, s'utilitzen verbs de probabilitat en múltiples ocasions²⁰⁷, el que Todorov qualifica de “modalization” (Todorov, 1975: 38). Precisament en aquest episodi Jack es caracteritza per utilitzar verbs d'acció i donar ordres, complint el rol de metge-heroi-líder²⁰⁸. Aquest rol canvia radicalment a l'episodi 5è, i el llenguatge canvia en consonància, utilitzant verbs de negació i condicionals²⁰⁹.

1.3.3. Herois. El còmic a *Perdidos*

Dos anys després de l'estrena de *Perdidos* es va estrenar *Herois*, un cas de prossecució hipertextual respecte la sèrie d'Abrams. La sèrie de Tim Kring és, com *Perdidos*, una sèrie providencialista/existencialista, en la qual els personatges, després d'una catàstrofe que dona inici a la sèrie, han de resoldre el seu propi passat, “cada qual con su arco argumental, a la manera de los cómics”²¹⁰. La multigenericitat que

²⁰⁷ Els personatges secundaris troben mones i no saben ni si estan a una illa; Sayid especula sobre la utilització de la ràdio (“Pero puede que así desperdiciemos la batería. No durará mucho. Podemos intentar otra cosa”); Jack –gairebé a continuació– parla amb Kate sobre la possibilitat de salvar l'agent judicial (“Si le dejo como está habrá muerto en un día. Si le abro, y puedo controlar la hemorragia, y la herida no le provoca una sepsis, y puedo encontrar antibióticos, puede que se salve”) (Pilot).

²⁰⁸ Jack a Hurley: “Necesito que me ayudes. Necesito cualquier medicina que encuentres en el equipaje, especialmente las que terminan en miacin y cilin, son antibióticos” (Pilot, 1.1.).

²⁰⁹ Jack es lamenta de no haver parlat mai amb Joanna, el personatge que s'ofega. Respon reiteradament i sorprenent “No lo sé” a les preguntes de Hurley i Charlie sobre què dir a la resta de grup pel que fa a l'escassetat de menjar i d'aigua, rematades per un “No voy a decidir nada”(“El conejo blanco”, “White rabbit”, 1.5).

²¹⁰ SALVADÓ, G. i BENAVENTE, F. (2007), “Misión: salvar al mundo. Heroes”, *Culturas. La Vanguardia*, 21-03-2007, p. 24-25.

caracteritza *Herois* –en una clara identificació entre personatge, localització i gènere, s'explica pel precedent de *Perdidos* i els còmics. Els superpoders dels personatges prossegueixen amb *Kyle X* (ABC: 2006-). La presència d'un text, dins de la sèrie, que anticipa què succeirà²¹¹ és una referència intertextual al còmic de Walt de *Perdidos*. El fil conductor de la sèrie de Kring és, des del principi, a la inversa de *Perdidos*, allò que tenen en comú els protagonistes, els nexes que connecten aquests herois de la vida quotidiana,. Tal com succeeix amb *Déjà vu* respecte *CSI*, ens trobem amb un cas de prossecució hipertextual entre *Perdidos* i *Herois*. Les variacions d'*Herois* respecte el seu hipotext (Genette, 1982: 14), *Perdidos*, radiquen bàsicament en els superpoders dels personatges, que afiancen les similituds de la sèrie amb el còmic. Quant al còmic de l'òs polar a *Perdidos*; és un còmic de Walt, en espanyol, que troba entre les restes de l'avió. L'òs polar real també apareix al primer episodi. La referència explícita té, en aquest cas, una complicació afegida: com que té poders paranormals, tot sembla indicar que la seva lectura del còmic provoca els fets que se succeeixen al capítol; paranormalitat com a motor narratiu²¹² i de la primera temporada de la sèrie, constituint una **metàfora interna**. El còmic amb la història de l'òs polar és un *myse an abyme*, la història dins la història, com les nines russes. S'observen més casos d'història dins la història en còmics o en productes audiovisuals que emulen el còmic.

1.3.4. Multigenericitat

Perdidos es pot considerar innovador i alhora paradigmàtic de la multigenericitat que caracteritza la televisió de principis del segle XXI. Es pot qualificar de metatelevisiva en l'accepció de Carlón (2005). d'entre les sèries del corpus, i en comparació amb la majoria de sèries coetànies, de l'*era del drama*, es tracta de la sèrie televisiva que més rendiment narratiu obté de la multigenericitat. La funció de l'estructura bàsica de *Perdidos* és de nexa entre una successió de gèneres. La serialitat televisiva es basa en la combinació d'una estructura fixa i invariable i una de variable, recurrent en la seva variabilitat. S'estableix una dicotomia entre un espai estable, de reconeixement i identificació de la sèrie (Balló-Pérez, 2005: 36: “caràcter totèmic” dels espais originaris) i un espai exterior, que va variant amb els episodis. Es tracta d'una autèntica invariant, sòlida, la de l'escenari que identifiquem amb aquella sèrie: el menjador de *Roseanne*; l'*Enterprise* d'*Star Trek* o l'illa de *Perdidos*, composta per

²¹¹ Les pintures premonitòries, el còmic sobre la teletransportació.

²¹² (“Especial”, “Special”, 1.14).

tres espais unificats (la selva, les coves, la platja), en els quals el gènere predominant i homogeni és el d'aventures, i que tenen la funcionalitat de ser escenaris on transcorren de manera alternativa les trames entrelaçades de les aventures de l'illa, on la fàbula s'estructura no en una sinó en diverses trames. Els canvis d'escenari espacials i temporals, que es podrien considerar un recurs cinematogràfic, ja havien estat emprats per Dickens i Flaubert, com és conegut arran de l'anècdota de Griffith i Eisenstein (*After many years*, D.W. Griffith, 1908) (Paz Gago, 2004: 210).

A *Perdidos*, la barreja d'aventures de naufragis i la diversitat de gèneres introduïda gràcies a les analepsis dels personatges pot tenir continuïtat, des d'un punt de vista productiu, pel que fa al que hem anomenat *plantejament genèric*, però difícilment seguint la mateixa estructura, la barreja dels mateixos elements. *Perdidos* és un *collage* de gèneres juxtaposats entre ells (les analepsis es troben a un mateix nivell) i subordinats al *récit premier* (Genette, 1991).

1.3.5. Gèneres de les analepsis

Els mini-episodis que consisteixen les analepsis acostumen a ser propers al telefilm. Però els gèneres que complementen l'acció són diversos, com correspon a la multigenericitat al·ludida. Si bona part de la intertextualitat de les sèries s'estructura com una graella televisiva, amb la multigenericitat de *Perdidos* es fa un ampli compendi de genericitat televisiva. Les produccions televisives contemporànies, metatelevisives, volen abastar el conjunt de la graella en un sol programa. Els diferents gèneres que componen la trama paral·lela profunda les analepsis de *Perdidos* són el drama hospitalari, el drama policíac, acció i aventures, els subgèneres bèl·lics i d'espionatge, telefilm (de màfies asiàtiques, religiós,...). Pel que fa a la recurrència i la genericitat a les analepsis, en alguns casos les marques genèriques es reforcen mitjançant una referència intertextual, com en el del d) telefilm religiós (*El pájaro espino*, *The Thorn Birds*, ABC: 1983) i e) telefilm sentimental-monetari (*Dónde esté el dinero*, *Where the money is*, Marek Kanievski, 2000). Es tracta de casos a destacar, en què es combina recurrència temàtica i genericitat, ja que la recurrència temàtica es defineix per no pertànyer a la genericitat.

1.3.6. Quadre genèric de *Perdidos*

Nàufrags en una illa	Fantàstic	Còmic	Conspiranoia, altres <i>realities</i>	Diverses especialitzacions (multigenericitat)
<i>Náufrago</i>	<i>Expediente X</i>	<i>Herois</i>	<i>Expediente X</i>	<i>Drama hospitalari</i>
<i>Survivor</i>	<i>La dimensió desconeguda</i>	<i>Kyle XY</i>	<i>El show de Truman</i>	<i>Drama policíac</i>
<i>Supervivientes</i>	<i>Invasión</i>		<i>El gran reto</i>	<i>Aventures</i>
<i>Gilligan's Island</i>	<i>Surface</i>			<i>Subgènere bèl·lic</i>
<i>Fantasy Island</i>				<i>Espionatge</i>
				<i>Telefilm</i>

1.4. Tipologia intertextual i recurrència. Recurrència temàtica i mítica

Perdidos s'ha de considerar un exercici de recurrència. A més de la multigenericitat, es recorre a la recurrència en graus superiors a la resta de sèries, possiblement d'acord amb el caràcter lúdic associat al producte –el joc establert amb l'espectador. L'àmbit compartit s'incrementa amb un ampli espectre de referències metatelevisives, literàries i socioculturals, amb funció seriosa, constituint un joc intertextual, en consonància. Una altra funció del joc hipertextual és barrejar referències de diferent índole; d'acord amb el caràcter de dissolució de nivells culturals del postmodernisme (During, 1993; Lyotard, 1993: 170). Els tres nivells clàssics es mesclen. Constatem que bona part de les referències es construeixen a propòsit per al lector model (Eco, 1986), en base als productes d'entreteniment, provocant el plaer del reconeixement de l'espectador. Per a descriure les diverses recurrències presents a la sèrie, seguirem la següent tipologia:

- | | |
|--|---------------------------------------|
| a) Recurrència intertextual metatelevisiva | a.5.) Referències d'informatius |
| a.1.) Referències a altres sèries | a.6.) Referències a còmics |
| a.2.) Referències a altres programes | a.7.) Referències musicals |
| a.3.) Referències cinematogràfiques | a.8.) Referències d'esports |
| a.4.) Referències lyncheanes | b) Recurrència intertextual literària |
| | c) Referències bíbliques i religioses |
| | d) Recurrència temàtica i mítica |

Com va demostrar Lévi-Strauss (Greimas-Courtés, 1982: 228, veu *intertextualitat*), i anirem constatant en la nostra anàlisi, els mites apareixen com a objectes intertextuals

del text. En el nostre objecte d'estudi, com a objectes intertextuals del text audiovisual, concepte que ja es pot considerar consolidat en l'estudi de la narrativa audiovisual²¹³. *Perdidos* és un text serial audiovisual, que analitzem quant a intertextualitat i mite. Té una temàtica primària (aventures dels protagonistes a l'illa), i dues de secundàries, unides temàticament pel perill que amenaça els protagonistes i dividides en alteritat exterior (l'amenaça constant dels misteriosos habitants de l'illa, diferenciada com a element de misteri) i alteritat interior (el passat dels personatges detallat als *flash-backs*). Les temàtiques secundàries depenen de la primària, i contribueixen a articular el relat, ja sigui a través de l'analepsis i la sanció (alteritat interior) o mitjançant altres estratègies narratives (alteritat exterior).

Per a analitzar les sèries des d'un punt de vista temàtic prenem com a punt de partida Ginzburg, Dumézil, Lévi-Strauss i Nagy. La metodologia de Ginzburg a l'hora d'analitzar les similituds entre Edip i la Ventafocs (1989) es basa en la teoria que l'isomorfisme fonamenta la identitat, i no a la inversa, en referència crítica a la noció junguiana d'arquetipus (Ginzburg, 1989: 54). Segons Lévi-Strauss, a partir de l'anàlisi del mite d'Èdip, el mite s'estableix a través d'una relació determinada de temes (Lévi-Strauss, 1969: 193-199). Així, considerant que qualsevol versió del mite és vàlida, independentment de la diacronia (Lévi-Strauss, 1969: 199), Lévi-Strauss defineix el mite pel conjunt de les seves versions (Lévi-Strauss, 1969: 197). Per a identificar les versions del mite és indispensable identificar els temes²¹⁴ i la relació –els feixos de relacions– entre ells, els mitemes (Lévi-Strauss, 1969: 191). El funcionament és idèntic si es tracta d'un tema arquetípic –com ara la trobada amorosa, composta per una sèrie de trets característics, inventariats²¹⁵. La identificació de temes recurrents (isomorfisme) permet constatar l'actualització del mite (identitat). L'actualització del mite es produeix en el pla del contingut (significat), la mera repetició d'un tema (clixé, tòpic, estereotipus) es dona en el pla de l'expressió (significant). Tant les referències del pla de contingut com les del pla de l'expressió poden tenir funcions similars, però habitualment la recurrència mítica és seriosa i la referencialitat és, amb freqüència, paròdica. *Perdidos* es basa en el mite de la rebel·lió de Prometeu (mite del progrés),

²¹³ Vegeu Definició d'objecte d'estudi

²¹⁴ En el cas d'Èdip els temes són la relació consanguïnia (incest i fraticidi), l'etimologia dels noms i la destrucció de monstres (Lévi-Strauss, 1969: 193).

²¹⁵ Rousset *apud* Guillén, 1985: 288. Les característiques al·ludides són: “la instantaneidad, el estupor, la conmoción, la mudez, la reciprocidad, el destino manifiesto, el elogio de la hermosura, la anulación del espacio, el lugar festivo o insólito en que sucede”.

temes com el viatge del descens als inferns (Dante, Ulisses), la fundació d'una societat (Golding), l'illa com a espai de restitució i de convivència (Shakespeare, Golding) i la figura del *Doppelgänger* (Conrad).

1.4.1. Alicia al país de les meravelles

Al cinquè capítol de *Perdidos* es reproduïx temàticament l'arribada d'Àlícia al país de les meravelles (*Alice's Adventures in Wonderland*, Lewis Carroll, 1865) a través de la identificació dels següents temes: explicitació de la referència al títol del capítol ("El conejo blanco", "White Rabbit", 1.5)²¹⁶, desconcert i recerca per part del protagonista, i l'existència d'un guia o esquer que condueix a una nova realitat o descobriment transcendent. El fet que el tema d'Àlícia i el conill blanc siguin motius de la transició a una nova realitat o a un descobriment transcendent i es mantingui aquest sentit –la part *mítica* del motiu– ens permet parlar d'una actualització del mite i del tema literari, i no pas de l'ús d'una repetició, clíxe o estereotip. És en aquest sentit que Ginzburg parla d'isomorfisme. La dolorosa recerca del pare reforça Jack, el líder, en crisi durant pràcticament tot el capítol, ja que permet que es trobi a si mateix²¹⁷. El motiu articula dos temes d'àmplia tradició literària: la recerca del pare i la recerca d'un mateix.

1.4.2. Les pistes de Polzet

Charlie deixa pistes (les cintes dels dits) a la selva, perquè els seus companys els trobin (episodi 11è), després del segrest d'ell i Claire per part d'Ethan Rom. Als contes meravellosos, sovint l'heroi havia d'escapar de la maga llençant un objecte damunt de la seva espatlla, sovint una pinta (Propp, 1940: 507). Propp relaciona el motiu ("El héroe huye arrojando un peine", Propp, 1940: 508) amb l'objecte robat, la transformació i la creació del món. Les cintes dels dits de Charlie el salven, a ell i a Claire, encara que no són robades, com als contes meravellosos. La transmissió del motiu ha deixat en segon pla el significat del motiu que li atribueix Propp, tant el robatori com la transformació del món: al conte tradicional Polzet va deixant unes molles de pa pel camí per

²¹⁶ El conill blanc d'Àlícia com a motiu de cerca de quelcom transcendent –la realitat– per part del protagonista també va ser utilitzat a *Matrix*. En aquest cas era igual d'explícit: "Sigue al conejo blanco".

²¹⁷ Locke: Voy a buscar más agua.

Jack: Te acompaño.

Locke: No. Tienes que acabar lo que has empezado.

Jack: ¿Por qué?

Locke: Porque un líder no puede serlo hasta que sabe dónde va ("El conejo blanco", "White rabbit", 1.5).

aconseguir que el trobin, com és el cas de Charlie i d'altres narracions. En aquest cas es produeix una pèrdua del sentit del mite amb la seva transmissió. La relació entre contes i mites ha estat a bastament tractada tant per Propp (1940: 30-35, "La relación entre el relato maravilloso y el mito") com per Kirk (1973: 47-60, "La relación de los mitos con los cuentos populares"). En relació a aquest cas, observem un tipus d'intertextualitat que barreja referència, actor i personatge: a *Les dues torres. El senyor dels anells* (*The Lord of the Rings. The Two Towers*, Peter Jackson, 2002) el personatge del hobbit Merry estava interpretat pel mateix Dominic Monaghan, el Charlie de *Perdidos*, i el hobbit també fa el mateix amb les argolles de les capes que els havia donat Galadriel perquè els trobessin. Es tracta d'un cas de recurrència paròdica metatelevisiva, que comprenen també l'àmbit de producció, com una al·lusió per a l'espectador expert²¹⁸.

1.4.3. Illes

Les recurrències paradigmàtiques d'aquest subgènere i que el constitueixen, les regularitats genèriques del subgènere naufrags en una illa són: arribada accidental a un entorn hostil –una illa suposadament deserta– on en un principi el protagonista o protagonistes es trobaran desamparats. Mitjançant el domini de la natura, gràcies a la raó, la intel·ligència i una industriositat constant, aconseguiran no només sobreviure sinó fer-ho de manera sofisticada, com correspon a l'ésser humà, segons el racionalisme inherent a un tema com aquest, plenament vigent al s. XVIII.

Quant a la tria de *topoi* condicionada per l'època, ens remetem a la hipòtesi dominant de Navarro (1914) i l'horitzó d'expectatives de Jauss (1977)²¹⁹. Tal com succeeix amb els temes, que un gènere sorgeixi i tingui èxit en una època determinada obeeix a unes condicions socials, contextuais, que ho afavoreixen i determinen. Les teories de Jauss i Navarro són aplicables tant als temes com als gèneres. Seguint la diferenciació ja al·ludida de Greimas-Courtés (1979: 228) entre recurrència genèrica i intertextualitat, observem que *Perdidos* té recurrències intertextuals amb *Robinson Crusoe*, addicionals a les marques genèriques esmentades. En primer lloc, una forta

²¹⁸ Vegeu també el clàssic cas d'*A cor obert* amb *La chica de la tele* (Olson, 1990). Per a la definició d'espectador expert, vegeu Wolton, D. *Penser à la communication*. París, Flammarion, 1997.

²¹⁹ "El postestructuralista Jonhattan Culler parla de grans temes que estructuren el pensament de cada època, *meta-narratives*, com poden ser la immortalitat de l'ànima al neoplatonisme, la raó a la il·lustració, l'amor cortès com a variant del feudalisme, el darwinisme al s. XIX a través del naturalisme i el realisme, el tema napoleònic durant el romanticisme, per donar alguns exemples. Foucault parla de figuracions, grans esquemes narratius dominants i Jung es refereix a paradigmes" (Tous, 2004: 110).

espiritualitat: Robinson es mostra agraït per haver estat escollit per la providència, i el caràcter redemptor de l'illa: tant l'illa de Robinson com l'illa de *Perdidos* esdevenen redemptores dels personatges²²⁰.

Un altre tema recurrent entre *Perdidos* i la novel·la de Defoe és la construcció d'un vaixell per marxar de l'illa i la proximitat de les restes de la nau en què es naufraga, ja sigui un vaixell o un avió, de manera que facilita la "industriositat racional" del protagonista i li proporciona els materials necessaris per a construir refugis, cases i noves embarcacions. Quant a *L'île mystérieuse*, en ambdós casos es tracta d'accidents d'aviació que provoquen l'arribada dels protagonistes a una illa en ambdós casos localitzada al Pacífic ?en el cas de *Perdidos*, suposadament. Tant en l'obra de Verne com en la de Defoe, la localització es deu, molt probablement, al fet que l'exotisme que impregnava l'imaginari cultural occidental del s. XVIII provenia bàsicament dels Mars del Sud (Duch, 2000b: 195), com a demostració pragmàtica de la hipòtesi dominant; en el cas de *Perdidos* es tracta d'una illa del Pacífic amb una localització incerta, que desperta dubtes entre els supervivents²²¹. També comparteixen una quantitat de protagonistes plural. Tant a l'obra de Verne com a *Perdidos* el protagonista té unes habilitats especials (en el cas de Verne, l'enginyer Ciro Smith; a *Perdidos*, el metge, Jack) que garanteixen no només la seva supervivència individual sinó la de tot el grup.

Cadascuna de les recurrències esmentades entre cadascuna d'aquestes obres literàries i la sèrie televisiva es pot identificar, si utilitzem la metodologia d'anàlisi textual de Rastier, com a *semes*²²². Un text pot ser una suma de topos; els topos són sumes de temes, i els temes engloben mol·lècules sèmiques (Rastier, 2001).

Les marques genèriques esmentades (illa, naufragi, accident, supervivència,...), complementades per la recurrència intertextual respecte aquestes obres, clàssics del gènere, avalen *Perdidos* com a epígon del subgènere, com es dedueix mitjançant l'anàlisi dels temes continguts en els arguments pertinents. Les figuracions temàtiques recurrents que componen *Perdidos* es van reiterant (actualitzant), des d'un punt de vista sincrònic, gràcies a l'ingredient mític que conforma alguns dels temes, ratificant la hipòtesi segons la qual la narrativa audiovisual utilitza la recurrència temàtica.

²²⁰ El caràcter redemptor de *Perdidos* requereix una explicació més àmplia. Vegeu "Viatge de descens als inferns" i "La balena".

²²¹ Per la presència d'un ós polar (episodis 2n i 14è), perquè la brúixola no marca el nord,...Com ja s'ha comentat, es tracta del *cliffhanger* i, alhora, del *macguffin* de la sèrie.

²²² Cfr. Greimas, 1979.

1.4.4. El mite de Robinson Crusoe, el mite de Prometeu i el mite de progrès

Diversos estudiosos recomanen la diferenciació entre temes antropològics i literaris. Ens interessa indagar, per a una proposta metodològica que aconseguixi descriure el producte audiovisual analitzat en tota la seva dimensió temàtica, quin és el tema antropològic subjacent als temes que componen aquell producte determinat, la qual cosa no significa que hagi d'existir sempre, obligatòriament. Seria interessant analitzar si és factible relacionar les províncies de Schütz (Guillén) i les constel·lacions de Durand, la qual cosa ens conduiria a la relació entre l'organització interna (psicològica) i externa (comunicativa, cultural i artística) de la producció cultural.

Per a dur a terme la reflexió sobre el mite i la lectura antropològica subjacents a *Perdidos* seguirem l'anàlisi "El mite del <<bon salvatge>> i l'antropologia" de l'antropòleg Lluís Duch (2000b: 185-200). Prometeu roba el foc als déus per a donar-lo als homes, que estaven tant o més desvalguts que els animals. El nucli dels mites de Robinson Crusoe i de Prometeu és la superació de l'ésser humà de l'animalitat, gràcies a l'habilitat tècnica. Es formula de maneres prou diferents, i, a diferència de la resta de recurrències analitzades fins ara de *Perdidos*, no prové del comparatisme sinó més aviat de la perspectiva contrària, la sincrònica. Els éssers humans, a l'illa, estan desvalguts i han de desenvolupar les habilitats tècniques que els caracteritzen. No observem coincidències temàtiques concretes; ens remetem a estructures profundes, especialment la narració del pas de la natura a la cultura. Ens referim a la recurrència mítica, en el sentit d'anàlisi estructural, d'estructures profundes, que li dona Lévi-Strauss, i que Ginzburg relaciona amb la cladística, pel que fa a les "coincidències i homologies que no tenen res a veure amb les relacions genealògiques" (Ginzburg, 2003: 64-65). *Perdidos*, com a epígon de *Robinson Crusoe*, se situa en la línia de Prometeu i el progressisme, oposats al mite del bon salvatge i el primitivisme.

Seguint les consideracions de Lluís Duch sobre el mite del bon salvatge observem que la utilització del tema literari de Robinson Crusoe es dona en contextos històrics favorables, ja que s'utilitza com a al·legoria de la "ideologia del progrés", de "superació de l'animalitat instintiva" (Duch, 2000b: 187)²²³. La utilització del tema, doncs, reafirma allò que té de positiu el progrés de l'ésser humà, en plena conformitat del narrador amb el seu propi temps (totalment aliè al postmodernisme), de la mateixa manera que el mite del bon salvatge expressa malestar amb la cultura i el moment

²²³ Vegeu també la transanimalitat institutiva de Jonas (tomba, eina).

històrics corresponents. El mite de Robinson Crusoe és una exaltació del present i una demostració de la confiança de la capacitat de l'ésser humà per assentar-se en el futur; es tracta, en paraules d'Adams, d'una "doctrina optimista d'autocomplaença"²²⁴. Duch, basant-se en en la literatura del s. XVIII (Cròniques d'Índies, bàsicament), contraposa la d'indústria, autonomia, supervivència, sofisticació, intel·ligència, pas de la natura a la cultura (progressisme) *versus* bonesa, pobresa, senzillesa, simplicitat, manca d'ambició, retorn a la natura "acultural" (primitivisme) i extrapola aquesta llista de binomis oposats a la complementarietat logomítica: concepte, raó il·lustrada (progressisme) *versus* imatge, romanticisme (primitivisme) (Duch, 2000b: 199). La complementarietat logomítica es concreta a *Perdidos* amb la racionalitat de l'ésser humà, amb una clara plasmació en alguns personatges oposada a l'espiritualitat que es desenvolupa en d'altres personatges a l'illa²²⁵. L'aposta de *Perdidos* per uns robinsons moderns obeeix a un context determinat, socioeconòmic i històricocultural, però sobretot tecnofílic, cosa que explica el pes de la raó com a propulsora del canvi propi del mite. Pel que fa als temes i arguments, l'ésser humà com a creador és conscient que és impossible ser original, i que l'única elecció que pot fer d'entre el fons temàtic existent està condicionada per les hipòtesis dominants (Navarro, 1914) i l'horitzó d'expectatives (Jauss, 1977). De la mateixa manera que al s.XVIII convivia l'Il·lustració (raó, segle de les llums) i exotisme, i que l'altra cara de la moneda del robatori de Prometeu és Pandora (el càstig que Zeus infligeix a l'ésser humà com a resposta); la raó tecnofílica de *Perdidos*, la confiança extrema en les habilitats humanes i determinada sofisticació cultural²²⁶, actualitzant el domini del medi per part de l'home propi del subgènere, conviu amb la irracionalitat.

1.4.5. Alteritat i monstre interior

A diferència de les seves predecessores literàries, a *Perdidos* no s'observen els trets de colonialisme i racisme –temes determinats pel context històricocultural, tant present a les novel·les d'aquestes temàtiques del s.XVIII i XIX, en l'actitud de Robinson

²²⁴ Adams, W.Y: *The philosophical Roots of Anthropology*, Stanford, (Califòrnia): CSLI Publications, 1998, p. 78. Citat per Duch (2000b: 190).

²²⁵ Vegeu *Societat* per a una ampliació de l'oposició entre els personatges Jack i Locke com a representants de ciència i espiritualitat.

²²⁶ No es tracta només d'alimentar-se, també cal llegir i, fabricar unes ulleres noves (Sawyer en necessita per llegir), construir camps de golf i dutxes (per part de Hurley i Michael, respectivament ("Solitario", "Solitary", 1.9).

Crusoe amb Viernes²²⁷ i en la de Kurtz amb els africans a *El senyor de les mosques*. Es pot considerar que el tema s'actualitza als temps actuals; l'alteritat es reformula, sense perdre vigència en cap moment, i es transforma en multiculturalitat i conflictes interracials, plasmats en la baralla de Jin, el personatge coreà amb Michael, l'afroamericà²²⁸, i en les referències a un tema d'actualitat com és l'oposició entre el món estatunidenc (occidental) i l'islàmic, arran de l'11-S²²⁹. *Perdidos* és políticament correcte, en consonància amb la seva època, tant pel que fa al racisme com a d'altres qüestions relacionades amb l'alteritat²³⁰.

Una altra qüestió és l'alteritat interior. En el gènere d'aventures a terres ignotes el protagonista acaba trobant-la quan està en aparent lluita amb l'alteritat exterior. La millor mostra literària de la lluita amb l'alteritat interior, el monstre interior que duem dins, és *El cas misteriós del Dr. Jekyll i Mr. Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886). L'obra d'Stevenson és una de les versions més famoses de la figura del doble, el *Doppelgänger*²³¹. Es materialitza en la conversió en salvatges d'una part dels nens d'*El senyor de les mosques*, i en l'encontre dels personatges de *Perdidos* amb els seus jos més profunds (bàsicament gràcies als *flash backs*), per donar dos exemples.

El terme *Doppelgänger* s'utilitza per definir aquest tema, que ha estat especialment utilitzat en fantasia i ciència ficció i és gairebé sinònim de l'alteritat interior. Les transformacions dels personatges de *Perdidos* a l'illa, el seu retrobament intern, també tenen un eco conradià ("Al quedarse solo en la selva había mirado a su interior y había enloquecido"). Així, el veritable cor de les tenebres és "el mal escondido en las profundas tinieblas del corazón humano", l'alteritat interior. A *Perdidos* hi ha referències explícites a l'obra de Conrad: Jack diu que la selva és el cor de les

²²⁷ Robinson Crusoe salva Viernes per motius funcionals, perquè necessita un esclau. Després vindrà la tasca evangelitzadora ja esmentada.

²²⁸ "La casa del sol naciente" ("The house of the rising sun", 1.6).

²²⁹ Referències a informatius: Sawyer anomena a Sayid "Abdul" i "Al Jazeera" ("Tabula rasa", 1.3). El personatge de Sayid, antic militar i torturador de la Guàrdia Republicana Iraquiana, introdueix el conflicte arran de l'11-S a la sèrie, especialment als episodis "Pilot" (1.2), "Solitario" ("Solitary", 1.9), "El bien común" ("The Greater Good", 1.21) i "Exodus" ("Exodus", 1.24).

²³⁰ Les qüestions de gènere no s'eludeixen, i es resolen també en consonància amb els temps actuals ?la valentia de Kate, el masclisme de Jin.

²³¹ Vegeu les consideracions de l'àbast del mite del doble (les seves arrels filosòfiques i antropològiques i literàries) a Gubern, 2002: 253-260, i de *Dr. Jekyll i Mr. Hyde* més concretament, p. 244-253. D'altra banda, segons Paul Coates diversos autors amb problemes d'identitat nacional o lingüística han tractat el tema del doble (Coates, P., *The Double and the Other. Identity and Ideology in the postromantic fiction*, Macmillan Press, Londres, 1988, p. 2, citat per Gubern, 2002: 13).

tenebres²³² i Charlie acusa Hurley, més endavant, de comportar-se com el coronel Kurtz²³³. *El cor de les tenebres* és un clar referent per a *Apocalypse Now*.

1.4.6. La balena

Perdidos comparteix part de la combinació mítica amb *Moby Dick* (Herman Melville, 1851), per la mescla que també conté la novel·la, dels mites de la rebel·lió de Prometeu i el periple d'Ulisses (Gubern, 2002: 99). Gubern defineix l'obra de Melville com una "Épopeya metafísica y tal vez criptorreligiosa, con su terror teológico derivado del biológico" (Gubern: 2002, 99). Establim un paral·lelisme entre l'illa i la balena, pel que fa al seu poder espiritual i a les interpretacions polièdriques. Tant a *Perdidos* com a *Moby Dick* hi ha un personatge il·luminat: respectivament, Locke i Gabriel, convençut que la balena és un déu encarnat. A la sèrie no queda clar per a l'espectador si l'illa té poders sobrenaturals i exactament quin significat se li ha d'atribuir. Una possible interpretació de *Perdidos* seria que l'illa, com la balena de Jonàs, engulleix els supervivents i els fa viatjar per l'infern, convertit en un altre món on han de redimir els seus pecats. D'altra banda, *Pinotxo* retroba el seu pare a l'interior d'un tauró gegant, que els il·lustradors del conte sempre han dibuixat com una balena. La balena, com a purgatori, és un espai de transformació. Pinotxo en sortirà reforçat. Respecte el simbolisme de la balena, comentem també una aventura medieval, *El viatge de Sant Brendan*, ja que la balena-illa és una figura molt important d'aquesta coneguda obra literària medieval²³⁴. Pel que fa al significat de la balena, Dolors Corbella cita el *Bestiari medieval*: "La ballena significa este mundo: todos los que creen haber hallado reposo en este mundo, se ven engañados en sus locos deseos; pues todas las cosas mundanas son efímeras"²³⁵ i el que significava a l'Edat Mitjana: retorn a la mare, a la Terra, i, a la vegada, valor de mort iniciàtica, de ressurrecció, de nou naixement (Corbella, 1991: 143). Corbella assenyala, també, que l'aventura del Sant és un ritus d'iniciació entre allò sagrat i allò profà. Les interpretacions són coincidents amb la de *Perdidos*: els diversos

²³² ("Expedición", "Walkabout", 1.4).

²³³ ("Números", "Numbers", 1.18).

²³⁴ *Navigatio Sancti Brandani* és un llibre escrit ca. 900, que explica els fets d'un sant, reconegut per l'església catòlica, patró dels mariners, del s. VI. Sembla que la llegenda data del s. IX. Es tracta d'un dels grans monjos evangelitzadors irlandesos, com Sant Patrici i Sant Columba. el 1175. Maria de França el va traduir a l'anglonormand el amb del nom de *Viatge de Sant Borondón*, junt amb el *Purgatori de Sant Patrici*. Hi ha edició castellana: Benedeit / John de Manderville: *Libros de maravillas: el viaje de San Brandán. El libro de las maravillas del mundo*, Madrid, Siruela, 2002².

²³⁵ *Bestiario medieval*. Ed. I. Malaxecheverría. Madrid, 1986. Siruela, pp. 51-52

temes clau de Sant Brendan ho són també a la sèrie d'Abrams –l'arribada a una illa, la confusió sobre la naturalesa de l'illa, el poder espiritual i el món sobrenatural, el viatge d'iniciació, el viatge al més enllà, el camí a la recerca del saber, i la dicotomia entre cel i infern. Els personatges de *Perdidos* viuen una aventura providencialista que els suposa un ensenyament sobre ells mateixos, a l'hora que coneixen el cel i l'infern, en una zona de naturalesa constantment dubtosa, un viatge, sinó al més enllà, aparentment a una altra realitat. El mite de la balena prové de Jonàs i es transmet fins a *Perdidos* de la mà de diverses obres clau de la literatura: *El viatge de Sant Brendan*, *Pinotxo* i *Moby Dick*. Es dona un elevat grau de coincidència temàtica, tant pel que fa als temes com al seu significat. *Perdidos* l'elabora a partir d'*El viatge de Sant Brendan* i complementa la trama amb el *contrappasso* de la *Divina Commedia*.

1.4.7. Societat

Tant a *Perdidos* com a *El senyor de les mosques* –que comparteixen decorat, argument i conflicte–, l'optimisme i el pessimisme de ser rescatats divideixen el grup, així com les diferents estratègies de supervivència a l'illa: mantenir encesa la foguera o caçar a la novel·la de Golding, viure a la platja o a les coves a *Perdidos* és la discussió que articula l'episodi “La casa del sol nascent” (“House of the Rising Sun”, 1.6). A *El senyor de les mosques*, l'escissió del grup en dos, provocada per la discussió pel lideratge de Ralph i Jack és ben clara, fins al punt que els “salvatges”, el grup liderat per Jack, atempten contra les propietats i la vida de la resta (roben el foc, maten Piggy i Simon). Aquesta divisió, que ens podria conduir als mites fundacionals de societats a partir de dos germans oposats, l'un representant el bé i l'altre el mal (Gubern, 2002: 253 i Ginzburg, 2003: 557-560), es dona de manera incipient a *Perdidos*, que es podria considerar una versió optimista de la novel·la quant a la creació d'una societat.

Al·ludint a l'optimisme de *Perdidos*, els trenta nens d'*El senyor de les mosques* s'han convertit en quaranta adults que tenen suficient criteri com per no permetre que les baralles internes arribin a ser mortals. El caràcter grupal d'aquests robinsons del s. XXI provoca interessants reflexions sobre l'organització de l'ésser humà en societats. Temàticament comparteixen l'accident d'aviació, les expedicions per l'illa, l'existència d'un monstre, la necessitat d'establir lideratges i normes (és a dir, la creació d'una comunitat a partir dels conflictes) i ingredients temàtics més concrets, com la troballa d'un cadàver penjant d'un arbre a causa d'un altre accident d'aviació, en els dos casos premonitors de la mort d'algun membre del grup.

1.4.8. Viatge de descens als inferns

El Dant de la *Divina Comèdia*²³⁶ comença el seu viatge ultramundà a la meitat de la vida, els 35 anys, i en *selva obscura*. Al Cant I de l'obra, el Dant busca abandonar la selva per a retrobar-se a si mateix, fent un examen de consciència que el permeti allunyar-se de la ignorància i el vici dels homes sense fe, la selva obscura. Virgili el salva d'aquesta selva, i queden establertes les bases de l'obra en aquest cant: el pas per l'infern i el purgatori seran necessaris per assolir el paradís²³⁷ (*Divina Comèdia*, 178). Al Purgatori, cal pujar una muntanya que presenta serioses dificultats (“era necessari volar”, *Divina Comèdia*, 271) i també ofereix una important recompensa: “Beatriu, a qui trobarà dalt de la pujada” (*Divina Comèdia*, 277). La lògica dels diversos cercles de l'infern i del purgatori²³⁸ consisteix en la purificació dels pecats comesos a través d'un turment invers. Les recurrències temàtiques que ens fan relacionar *Perdidos* i la *Divina Comèdia* són, per tant: l'inici de l'aventura en una selva o bosc, l'ascensió a la muntanya (de caràcter espiritual)²³⁹, el *contrappasso* (la realització d'una sèrie d'accions contràries als pecats pels quals són condemnats, que els protagonistes de *Perdidos* realitzen a l'illa, després que l'analepsi corresponent mostri el pecat) i el viatge ultramundà, als inferns o a un territori desconegut.

1.4.9. El bosc, la selva, el romans

Constatem interessants paral·lelismes entre *Perdidos* i els romans artúrics. Una de les trames bàsiques de la sèrie transcorre a la selva, que considerem plenament equiparable al bosc artúric. El bosc²⁴⁰ és present tant als romans artúrics, com a la *Divina Comèdia*, com als contes estudiats per Propp. El sentit del bosc com a figuració espacial és de lloc de pèrdua i per tant, de retrobament, d'inici d'aventures, sovint

²³⁶ Anomenem així el personatge, tal com fa Josep M. de Sagarra. Dante Alighieri, *Divina Comèdia* I i II, MOLU, Barcelona, 1986. Traducció i comentaris de Josep M. de Sagarra.

²³⁷ “Virgili, després de la profecia del Veltro, que matarà la lloba, ofereix al Dant un camí practicable per a ell, i l'únic que creu que li pot donar la salut espiritual, perduda entre la *selva obscura*. Aquest camí és el viatge a través de l'Infern i del Purgatori, i, si vol continuar fins al Cel, el passarà a una ànima més digna (a Beatriu) perquè li faci de guia” (*Divina Comèdia*, 177).

²³⁸ Valverde-Riquer, 1984: El purgatorio: La montaña en la isla. Vol. 4, p. 65-73

²³⁹ És una de les primeres expedicions dels supervivents, a l'illa. També és un ingredient destacat d'el viatge de Sant Brendan (Corbella, 1991: 143), com el viatge ultramundà.

²⁴⁰ L'oposició entre mar i muntanya com a lloc on viure, amb conseqüències transcendents, que articula l'episodi es pot trobar tant a la saga de Handigus com als mites del déu Njördr (Dumézil, 1973: 32-33). Recordem que Dumézil elabora el seu comparatisme estudiant els *Gesta Danorum*, obra de Saxo Gramático, erudit danès del s.XIII.

fantàstiques, de viatges i d'ensonyacions. Els iniciats (Propp vincula el bosc com a lloc d'iniciació i el més enllà com a representació de l'entrada a l'Hades, 1940: 76.) estaven convençuts que es dirigien cap a la mort, i que en ressucitarien (Propp, 1940: 75). El significat literari que se l'hi ha atribuït a partir de l'edat mitjana és de lloc inhòspit, ocult, de lloc interior, de difícil accés, un lloc asocial que permet realitzar, per exemple, l'amor de Tristany i Isolda (Cirlot, 2005: 131, n.26; 134-135). Paga la pena constatar la coincidència entre la figuració espacial (el bosc) i l'estructura de mosaic o tapís, pròpia tant del romans artúric com de la sèrie de J.J. Abrams. Pel que fa a les trames entrellaçades als romans artúrics, vegeu Cirlot (2005: 160, 174, 176, 180-184). *Perdidos* es configura com el viatge iniciàtic d'uns naufragats: l'accident els situa en una illa plena de perills en la qual la selva és un espai recurrent, i esdevé equiparable als boscos dels romans artúrics on els herois havien d'escollir el camí de la seva aventura, el trajecte de la seva vida. La figuració espacial (el bosc) condiciona el relat, que s'estructura en forma de trames entrellaçades, tal com, des del s.XII, practicaven els autors dels romans. L'estructura cohesionada a la qual s'afegeixen les vides passades dels personatges reforça el sentit del bosc com a lloc de transformació dels personatges, ja que sovint és el punt de partida de les analepsis, i l'espai on conviuen somnis i realitat.

1.4.10. Espiritualitat

Perdidos, com a sèrie caracteritzada per una forta espiritualitat, té clares referències bíbliques, com "Feliços els humils, perquè posseiran la terra", precisament a l'episodi "La polilla" ("The Moth", 1.7), un dels més espirituals de la primera temporada, en el qual Locke diu a Charlie que si li demana fins a tres cops la droga, al tercer l'hi donarà. El número tres no és casual, sinó que té ressonàncies bíbliques; sant Pere va negar Crist tres vegades. També són referències bíbliques els títols d'alguns episodis, com *Exodus* (els dos episodis finals de la primera temporada, 23 i 24) i *Numbers* (1.18)²⁴¹. Els noms d'aquests episodis coincideixen amb els de dos llibres del Pentateuc (Gènesi, Èxode, Levític, Números, Deutoronomi). *Èxode* és el segon llibre del Torà, sobre la fugida dels esclaus jueus d'Egipte sota el *guiatge* de Moisès. Temàticament, es tracta d'un títol adequat, ja que un grup de personatges marxa de l'illa amb l'embarcació que s'han anat construint i, a més, en un plantejament de solució final circular, les analepsis de les vides passades dels personatges se centren,

²⁴¹ Pel que fa als títols de la resta de temporades: "El 23avo salmo", ("The 23rd Psalm", 2.10).

per primera vegada, en un retrat coral de la situació dels protagonistes a l'aeroport, poc abans de l'inici de l'altre èxode, el que els va conduir a l'illa.

1.4.11. La princesa sacrificial

Pel que fa al paper de Claire com a princesa sacrificial i Ethan Rom com a animal amenaçador, assassinat per Charlie, enamorat de Claire, vegeu 2.4.6.1. *La princesa sacrificial a CSI*. Ethan Rom els amenaça amb anar-los matant un a un (manté la invariant dels contes, en què els dracs raptaven una donzella cada nit) si no li “tornen” a Claire, que farà d'esquer per aconseguir capturar-lo²⁴². La permanència d'algunes recurrències temàtiques que coincideixen en sèries de diferent idiosincràcia i subgènere com les que analitzem en aquesta recerca permeten que poguem seguir parlant de l'existència de la recurrència temàtica en un sentit ampli, tot i que és innegable la importància creixent de la intertextualitat metatelevisiva.

1.4.12. Referències metatelevisives

Un tipus rellevant de referències metatelevisives són les que tenen funció paròdica. A la primera temporada de *Perdidos* les empra, bàsicament, el personatge de Sawyer. És un tret més de la seva caracterització, que el personatge més burlesc sigui el que més habitualment recorre a aquesta figura retòrica²⁴³. Les referències metatelevisives poden tenir una funció paròdica, o, per exemple, la metàfora serveix per equiparar el vermell amb la mort, mitjançant una comparació amb una altra sèrie (Boone i *Star Trek*²⁴⁴. És freqüent l'explicitació de la referència: ja s'ha fet referència als casos de *Perdidos* (*Alícia al país de les meravelles*, *El cor de les tenebres*, *La Mer*, el còmic de Walt). L'explicitació de la referència, habitualment per part d'un personatge, que ja es constata en la recurrència intertextual de textos literaris ?es

²⁴² “Bienvenida”, “Homecoming”, 1.15.

²⁴³ Sawyer anomena a Jack “Doc”, des de l'episodi pilot (“Lo que tu digas, doc. Tu eres el héroe”). En referència a la seva professió i, més concretament, a la sèrie mèdica (*Doc*, PAX: 2001-2004), Dave Alan i Gary R. Johnson. A Kate, Dr. Quinn, en referència a la sèrie televisiva *Dr. Quinn, Medicine Woman* (CBS: 1993-1998) (“Solitatio”, “Solitary”, 1.9). A Walt, “Tatto”, el nom d'un personatge de *Fantasy Island* (ABC: 1978-1984), qui era una espècie d'ajudant del protagonista (“Incluso los mejores tienen conflictos”, “All the Best Cowboys Have Daddy Issues”, 1.11). A Jack “Hoss” – “¿Dónde conseguiste la chatarra, Hoss? [“Where did you get the hardware, Hoss?”], en referència al personatge de Hoss Cartwright, de *Bonanza* (NBC: 1959-1973). Hoss sempre tenia cura de Little Joe, com un germà gran (“Bienvenida”, “Homecoming”, 1.15).

²⁴⁴ Boone comenta a Locke que la seva samarreta és de color vermella, com la de la tripulació del capità Kirk, en referència als personatges secundaris d'*Star Trek*, que vestien de vermell a la sèrie original i acabaven morint en les expedicions dels protagonistes, com li succeirà a ell (“Deus ex machina”, 1.19).

tracta d'un cas d'hipertextualitat (Genette, 1982: 14), totalment explícita?, té la funció d'incrementar la visibilitat de les citacions, mostrar la maquinària del rellotge, establir complicitat amb el receptor i afiançar la maduresa del producte. Són típics casos de *detalls recurrents*, una espècie de “pista” que dóna el producte cultural sobre l'ús d'una recurrència determinada, es pot trobar al títol –com l'*Ulisses* de Joyce o “El conejo blanco” de *Perdidos*– però no necessàriament. Destaquem la creixent importància de la música a la televisió. La misteriosa cançó que Shannon identifica, que canta Danielle, és *La Mer*. Mitjançant la referència explícita a *Finding Nemo* (2003), a la qual s'al·ludeix dient que Walt la va veure un i altre cop a França, s'estableix una genealogia de referències metatelevisives²⁴⁵. Aquesta referència demostra que “la música pop ya no es un mundo autónomo sino un adjunto de la televisión” (Holden *apud* Wallace, 2001: 41).

1.5. Conclusions

Els diversos tipus de recurrència que conté *Perdidos* són: les recurrències temàtiques genèriques (nàufrags, viatges i navegacions), les recurrències temàtiques intertextuals (el viatge del descens als inferns: Sant Brendan, Ulisses, Dante, Conrad), les recurrències intertextuals de transmissió (l'èspiritualitat de l'illa com a lloc redemptor, la troballa d'un accidentat que anuncia una mort, com els auguris romans), i les recurrències mítiques (la vessant prometeica, l'alteritat interior i exterior, el *Doppelgänger*, els germans fundacionals d'una societat).

Les similituds, les homologies temàtiques entre les diverses obres, acostumen a remetre'ns a un mite, una explicació antropològica d'aquella recurrència, gràcies a la qual es manté la recurrència a través dels temps, amb la seva homologia corresponent. És cabdal diferenciar entre la repetició d'un mite o tema –merament, reproduint-lo– i la seva reaparició en l'acte creatiu. El mite del progrés de Robinson Crusoe, el monstre interior,... tots ells s'observen a través de la constatació d'una sèrie de recurrències que hi condueixen. El mite és un objecte intertextual (Lévi-Strauss, 1969), però no un de qualsevol, sinó el primer. Totes les diferents versions del mite són mites. En el cas de *Perdidos*, però, no totes les referències s'han de considerar mítiques, ja que la majoria

²⁴⁵ La cançó que Shannon identifica que canta Danielle és *La Mer*, de Charles Trenet (“En cualquier caso”, “Whatever the Case May Be”, 1.12). Bobby Darin, al gener de 1960, en fa la versió *Beyond the Sea*, que a la vegada versiona Robbie Williams a *Buscando a Nemo* (*Finding Nemo*, 2003). Es fa referència a la pel·lícula a *Perdidos*: es comenta que Walt la va veure un i altre cop a França.

d'elles es limiten a reproduir temes i mites anteriors. El mite s'actualitza quan es recrea de manera creativa, la mera transmissió pot ser una còpia. Així, considerem que són casos de recurrència el mite de Prometeu, Alicia, polzet i la princesa sacrificial, ja que en aquests casos reapareixen determinats temes mitjançant construccions noves. D'altra banda, la sèrie posa en joc un conjunt molt vast de referències temàtiques i mítiques, però sense creació nova: la creació procedeix, únicament, de la desconjuntabilitat (Eco, 1994).

Quan es tracta de mera repetició, que no comunica el mite, hem de fer referència als clixés i estereotips (Tous, 2004: 15-16). La principal crítica de Rastier a la folklorística consisteix en què la similitud temàtica no permet assegurar que es mantinguin les mateixes funcions quan es repeteix un tema (Rastier, 2001: 192). Considerem bàsic la diferenciació entre repetició temàtica i actualització del mite per a evitar aquest possible error. Si es manté el sentit del mite a través de la seva actualització, la funció del tema serà similar. En cas de mera repetició temàtica, la funció es pot mantenir o es pot desvirtuar (en el cas de *La Mer*, no hi ha intenció comunicativa, més enllà de la contextual). Quan s'aconsegueix comunicar el mite és perquè s'actualitza, reproduint-ne tant la part formal (*Alicia al país de les meravelles*) com el sentit del mite (el descobriment d'una nova realitat). El sentit del mite, la part mítica que conté el tema, és el que dóna valor artístic i comunicabilitat a la producció cultural. Els feixos de temes i la relació establerta entre ells, els mitemes, conformen el text i les seves relacions intertextuals (Lévi-Strauss, 1969), però no com a ingredients d'un mite concret sinó com a ingredients d'una narració televisiva, i per tant, mítica (Silverstone, 1981: 112). La narració televisiva es converteix en un repertori de temes, mites i motius, construïda a base de fragments, a base d'èstrats.

2. CSI: LA FÓRMULA DE L'ÈXIT

2.1. Context

2.1.1. Introducció

CSI són les sigles de *Crime Scene Investigation* [Investigació a l'escena del crim]. L'argument de la sèrie gira al voltant dels casos dels agents de CSI del departament del torn de nit de la divisió de policia científica de Las Vegas. El departament soluciona els casos gairebé només mitjançant les proves forenses, a través de les quals es determina si es tracta d'una mort accidental o no. A propòsit dels crims es tracten temàtiques properes als tabús (desviacions sexuals, per exemple) i qüestions que forcen l'espectador a reflexionar sobre la moralitat i la naturalesa humana. Els creadors de CSI són Anthony Zuiker, un guionista que pràcticament no tenia experiència televisiva prèvia, i Jerry Bruckheimer, el famós productor cinematogràfic i televisiu.

2.1.2. Audiència

CSI s'estrena als Estats Units el 6 d'octubre de 2000, quan el *reality Survivor* estava en ple apogeu. La reacció de l'audiència va ser tan positiva que el producte de Zuiker i Bruckheimer va començar a emetre's a la franja més vista del *prime time* als EUA, els dijous a les 22h (Hernando, 2003: 25). En l'àmbit mundial, CSI és la sèrie més vista des dels inicis i durant les sis primeres temporades (2000-2006)²⁴⁶. Als Estats Units, durant els primers quatre anys d'aquest període, es va mantenir la número 1 dels índexs d'audiència Nielsen. CSI: Las Vegas s'ha mantingut entre els tres programes més vistos desde la temporada 2001-2002²⁴⁷ i va obtenir una mitjana de 17,80 milions d'espectadors²⁴⁸ durant la primera temporada. L'audiència s'ha anat incrementant any rere any, fins a arribar als més de 26 milions de la cinquena temporada²⁴⁹, quan els resultats van superar en un 6% els de la temporada anterior²⁵⁰.

²⁴⁶ Tenint en compte CSI: Las Vegas, CSI: Miami i CSI: Nueva York de manera conjunta.

²⁴⁷ "US crime drama tops Friends", <http://www.news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/tv_and_radio/3049577.stm>, 22-05-2003.

²⁴⁸ <<http://www.wndu.com>>, 25-05-2001.

²⁴⁹ <<http://www.abcmmedianet.com>>.

²⁵⁰ KARRFALT, W. (2005), "CSI: A Manly Pursuit", *Television Week*. Chicago: 30-05-2005, vol. 24, Iss.22; p. 42.

Ha obtingut quotes puntuals de fins a 28,82 milions d'espectadors²⁵¹, que han estat superades per l'episodi dirigit per Quentin Tarantino, "Peligro sepulcral" ("Grave danger", 5.24), que va ser vist per 30,7 milions d'espectadors²⁵². "Cambios" ("Ch-Ch-Changes", 5.8), l'episodi número 100 de *Las Vegas*, ha estat el que ha tingut una audiència més elevada als Estats Units²⁵³.

El triomf de *CSI* suposa l'afiançament d'una audiència televisiva de sèries de ficció masculina, procedimentals, episòdiques. En termes generals la ficció serialitzada s'ha considerat més femenina que masculina. El 2005, *CSI* va ser la sèrie més vista pels homes entre 18-49 anys. La seva emissió a la cadena per cable especialitzada en audiència masculina jove, Spike TV²⁵⁴, a més de la CBS, va afavorir augmentar les seves quotes entre aquest *target*. Les promocions televisives de *CSI* destinades a l'audiència masculina destaquen ingredients de la sèrie com l'acció, els elements escabrosos i la ciutat del pecat en tota la seva ostentació visual²⁵⁵. *CSI* es va mantenir com la sèrie més vista durant les sis primeres temporades als EUA, fins que *Anatomía de Grey* li va arrabassar el lideratge la tardor de 2006. El domini de *CSI* a Espanya com a sèrie estatunidenca, des de la seva estrena el juliol de 2002 fins a desembre de 2006, va ser constant. Ràpidament es va situar entre els 10 programes televisius més vistos, superant els tres milions d'espectadors²⁵⁶. Desde la temporada de l'estrena, 2002-2003, les tres *CSI* han estat les tres sèries estrangeres més vistes²⁵⁷. La quota de pantalla mitjana de les quatre primeres temporades de *CSI: Las Vegas* (la sèrie estrella de la franquícia a l'Estat espanyol) va ser del 25,6%²⁵⁸. Els rècords de *CSI* a l'Estat espanyol, pel que fa a l'audiència, consisteixen en superar els cinc milions

²⁵¹ AURTHUR, K. (2005), "All Too Easy for CSI", *The New York Times*, (Late Edition, East Coast). New York, N.Y.: 19-11-2005, p. B.8.

²⁵² Als EUA, "Peligro sepulcral" va congrega 30,7 milions d'espectadors en l'emissió del 19 de maig de 2005, (Baragaño, 2006: e).

²⁵³ "Cambios": 31,5 milions d'espectadors el novembre de 2004 (Karrfalt, 2005: 42).

²⁵⁴ Canal per cable que pertany a MTV Network, propietat de Viacom. L'enfocament i el nom actuals provenen de 2003. Emet programació original, especialment d'acció i de sexe, i reposicions de sèries com *CSI* i *Star Trek*.

²⁵⁵ KARRFALT, W. (2005), "CSI: A Manly Pursuit", *Television Week*. Chicago: 30-05-2005, vol. 24, Iss.22; p. 42.

²⁵⁶ BARAGAÑO, T. (2002), "Las televisiones autonómicas y de pago baten su récord de audiencia en agosto", <<http://www.elpais.com>>, 03-09-2002.

²⁵⁷ BLADÉ, R. (2006b), "Ellas y el jueves", *TV manía, La Vanguardia*, 18/24-03-2006, p. 7.; GECA 2004:45; 2005: 236; 2006: 59.

²⁵⁸ Mitjana extreta a partir de dades de GECA (2003, 2004, 2005 i 2006).

d'espectadors i obtenir quotes puntuals del 28,3%²⁵⁹, durant 2005, dada àmpliament sobrepassada, amb el 40% de *share* obtingut el juny de 2007²⁶⁰.

2.1.3. Tipologia televisiva

CSI és una sèrie episòdica i procedimental: la trama se centra en la resolució dels casos, que generalment són dos per episodi, un de principal i un de secundari. Com és habitual en els productes de Bruckheimer, l'acció se centra en la tasca que desenvolupen els protagonistes, en els casos que els ocupen, concedint poca importància a les trames personals. *CSI* manté el caràcter episòdic, i, com a sèrie policíaca, està menys sotmesa que d'altres casos del corpus a la serialització pròpia de les sèries de ficció de l'*era del drama*. La serialització es produeix mitjançant les trames interepisòdiques de temàtica personal, que s'observen a dos nivells diferenciats per la transcendència de la trama. Sovint es limiten a la reaparició d'algun personatge secundari en diversos episodis, mai consecutius. Les subtrames de més entitat afecten els protagonistes de manera directa: la personalitat de Catherine es deixa entreveure entre el seu passat d'*stripper* i la seva maternitat, temes presents a diversos episodis²⁶¹. Warrick protagonitza una de les subtrames interepisòdiques més importants de la primera temporada, la seva addicció al joc i el perill constant de recaure-hi²⁶². Nick també protagonitza una subtrama rellevant: és amic de Kristy Hopkins, una prostituta que apareix al pilot i a qui retrobem a "Los asesinatos de la I-15" ("I-15 Murders", 1.11) i a "500 grados centígrados" ("Fahrenheit 932", 1.13), episodi en què mor poc després de tenir relacions sexuals amb Nick, amb els conseqüents problemes laborals per al forense. Una altra subtrama de la primera temporada és la sordesa de Grissom: a l'episodi "Los sonidos del silencio" ("Sounds of Silence", 1.20), els seus companys descobreixen que coneix el llenguatge dels sordmuts. Esdevé una trama arc entre les

²⁵⁹ Dada aconseguida per *CSI: Miami*, dilluns 25 de setembre de 2005 (Baragaño, 2006: b).

²⁶⁰ *Formulatv*. <<http://www.formulatv.com>>

²⁶¹ "Tras el espectáculo" ("After the Show", 4.8) n'és un exemple paradigmàtic. A la primera temporada de *CSI: Las Vegas* el tema apareix als episodis: Pilot, 1.3, 1.4, 1.6, 1.7, 1.9, 1.10, 1.16, 1.21 i 1.22.

²⁶² La subtrama d'addicció al joc de Warrick apareix a l'episodi pilot, on la seva addicció és la causant de la mort de Holly Gribbs, la *CSI* novata, ja que la deixa sola a l'escenari del crim; a "Los requisitos del Sr. Johnson" ("Pledging Mr. Johnson", 1.4), Warrick explica la prevaricació del jutge als seus superiors i preparen una "trampa" per a detenir-lo; a "Sexo, mentiras y larvas" ("Sex, Lies and Larvae", 1.10) tenen sospites d'una possible recaiguda, i a "Los asesinatos de la I-15" ("I-15 Murders", 1.11), Grissom encarrega a Sara que investigui si Warrick ha estat a un casino en hores de feina, com assegura Eilick.

diverses temporades de la sèrie: al final de la segona temporada (“La artista del hambre”, “The hunger artist”, 2.23).

A l'episodi pilot Holly Gribbs, la forense novella, com és habitual en les sèries policíiques, es converteix en els ulls de l'espectador. L'originalitat de *CSI* radica, en aquest cas, en la mort del personatge (Hernando, 2003: 23). S'estableixen les pautes de la sèrie, especialment durant la primera temporada –la minuciositat dels forenses amb les proves, la importància del detall– i el perfil de cadascun dels personatges: la relació de Warrick amb el joc, la maternitat de Catherine, Brass com a supervisor, l'emotivitat de Nick i el caràcter excepcional de Grissom. Es constata un increment de la serialitat a la cinquena temporada²⁶³, durant la qual les pressions laborals posen a prova la cohesió del grup. L'augment de la serialitat no afecta la tipologia dels casos, que segueixen l'estructura i la temàtica habitual. Durant la sisena temporada, després de “Peligro sepulcral”, Nick arrossegarà les seqüeles del segrest.

2.1.4. Premis i ressò social

CSI no ha obtingut tants premis com les altres sèries del corpus d'aquest estudi; de les cinc analitzades és la menys aplaudida per la crítica. Ha obtingut només dos premis Emmy menors, per al maquillatge (2002) i l'edició del so (2003). El 2003 va tenir 7 nominacions als Emmy però cap premi, a l'edició de 2005 no va obtenir cap nominació als Emmy en les categories principals, només la de direcció per a Quentin Tarantino, per l'acclamat episodi “Peligro sepulcral”. Per als productors, el premi de *CSI* han estat sempre els excel·lents resultats d'audiència, ja esmentats. El producte es va convertir en l'*sleep*er de més èxit de principis de segle XXI a l'àmbit mundial, arribant a esdevenir la sèrie més popular a tot el món –*CSI: Miami* se situava en el primer lloc en el rànquing d'Informa Telecoms and Media 2006²⁶⁴. L'acollida al mercat internacional va ser excel·lent: 200 països van adquirir els drets d'emissió de *CSI*²⁶⁵. La major facilitat d'exportació de les sèries estatunidenques, especialment les policíiques, contribueix a explicar l'èxit de *CSI* a l'àmbit internacional (Hernando, 2003: 48).

²⁶³ “Telecinco estrena la quinta temporada de *CSI*”, *FormulaTV*, 06-03-2006.

²⁶⁴ GÓMEZ, R. (2006b), “La serie 'CSI: Miami' es la más popular, según un estudio. Perdidos' y Mujeres desesperadas 'aparecen entre las favoritas”, <<http://www.elpais.com>>, 10-08-2006.

²⁶⁵ “Telecinco estrena la quinta temporada de *CSI*”, *FormulaTV*, 06-03-2006.

2.1.5. Naixement de la sèrie

Anthony Zuiker, que sempre havia estat interessat per la ciència forense (havia format part del club forense de l'institut, era seguidor dels documentals forenses de Discovery Channel²⁶⁶), va visitar els laboratoris de criminologia de Las Vegas arran de la proposta de Bruckheimer de treballar conjuntament a la televisió. Zuiker va explicar a Bruckheimer quins serien els elements d'interès de la sèrie: essencialment, la intriga que suposa l'inici amb un cadàver i el posterior procés de descobriment dels casos. La sèrie, a més, mostraria les vides d'uns personatges com a professionals i com a éssers humans, així com un món especialitzat i desconegut per l'opinió pública, com ho era el forense l'any 2000. Gràcies a la tecnologia i la sofisticació dels efectes especials (del director Danny Cannon) s'acaba aconseguint fer atractiva una professió que fins aquell moment es considerava avorrida, sinó sòrdida. Anthony Zuiker es va servir d'un referent real per a impulsar la sèrie: considerava que el cas d'O.J. Simpson (1994-1995)²⁶⁷ havia generat interès en l'opinió pública per les proves dels processos criminals, cosa que podia afavorir uns bons resultats d'audiència. En el cas real d'O.J. Simpson, els advocats de l'acusat van aconseguir relativitzar la importància de les proves al judici. L'opinió pública no va entendre com s'havien obtingut, processat i utilitzat les proves, en benefici tant de la defensa com de l'acusació²⁶⁸. Es va tractar d'un dels fracassos judicials més famosos de la història contemporània recent, que va provocar la reconversió, als EUA, dels corresponents departaments en unitats especialitzades²⁶⁹. La sèrie ha contribuït a popularitzar la disciplina amb la finalitat de proporcionar els nous professionals que requereixen les noves àrees creades *ad hoc*.

²⁶⁶ *Los nuevos detectives* (*The New Detectives*, Discovery: 1996-) i *The FBI Files* (Discovery: 1998-2006). De fet, el mateix Zuiker ha declarat que la seva dona estava veient *Los nuevos detectives*, quan va tenir la idea de la sèrie (Toledano i Verde, 2007: 15). D'altra banda, als fòrums d'internet es comenta que Zuiker acompanyava un amic seu, policia, de ronda nocturna per Las Vegas.

²⁶⁷ El jugador professional de futbol americà i actor de cinema va ser acusat de l'assassinat de la seva ex dona Nicole Brown Simpson i el seu amic Ronald Goldman el 1994, i va ser detingut el mes de juny d'aquell any. Després d'un judici criminal llarg i àmpliament cobert pels mitjans de comunicació –el veredict va ser un dels esdeveniments més vistos de la història dels EUA– va ser declarat no culpable el 1995. Hi va haver nombroses crítiques a les irregularitats del procés. Dos anys més tard se'l declarava culpable en un judici civil, però va anar a viure a Miami per evitar pagar la multa que li imposava un jurat californià. El cas va tenir un fort impacte a la cultura popular estatunidenca: el videojoc *Grand Theft Auto* reproduceix el cas, s'hi fa referència en un episodi dels *Simpson* i a un *sketch* de *Saturday Night Live*.

²⁶⁸ GÓMEZ, L. (2002), "En la escena del crimen", <<http://www.elpais.com>>, 14-07-2002

²⁶⁹ Miquel Orós Muruzábal (2006), metge forense de l'Audiència Provincial de Barcelona i professor de l'Escola Judicial Espanyola.

2.1.6. Creadors

Tal com detalla David Hernando a *CSI: Confidencial*, Anthony Zuiker (1968), tot i tenir dues carreres universitàries, l'any 1997 treballava al tramvia que uneix dos casinos de Las Vegas, The Mirage i Treasure Island. Gràcies a la mediació d'un amic seu, actor, va escriure el guió d'una pel·lícula que va aconseguir poc èxit, *The Runner* (Ron Moler, 1999). A Bruckheimer li va interessar el guió de Zuiker d'un projecte anomenat *The Harlem Globetrotters Story* i li va proposar que treballassin junts a la televisió. Jerry Bruckheimer (1945) és, després de Steven Spielberg, un dels productors estatunidencs més importants, responsable d'alguns dels títols més coneguts de la *mainstream* cinematogràfica de la dècada dels 80 i 90²⁷⁰. Bruckheimer va crear, el 1996, la productora Jerry Bruckheimer Films and TV, amb la qual ha obtingut cinc premis Òscar (35 nominacions), cinc premis Grammy (8 nominacions), quatre Globus d'Or (23 nominacions) i set premis Emmy (43 nominacions). Bruckheimer està considerat el rei de l'entreteniment, i també se l'anomena el *rei d'òr de Hollywood*²⁷¹: les seves produccions es caracteritzen per tenir una molt bona taquilla i estan protagonitzades per actors de l'*star-system* com Richard Gere, Tom Cruise, Nicolas Cage i Will Smith. Arriba tard al mitjà televisiu, però en menys de deu anys aconsegueix situar-se com un dels productors capdavaners, fins al punt que la temporada 2005-2006 produïa nou sèries, un autèntic rècord a la història de la televisió²⁷². Sempre ha estat interessat per les aventures i l'acció, rarament per les històries d'amor. El títol de l'article del monogràfic de *Variety* signat per Josef Adalian és, precisament, "Deeds, not words" [Fets, no paraules]²⁷³. Les relacions personals que més li interessin són els vincles d'amistat entre homes. Un dels temes recurrents de les seves produccions és mostrar la manera de treballar dels equips de persones, especialment homes, en mons

²⁷⁰ Entre d'altres, *Top Gun* (Tony Scott, 1986), *Días de trueno* (*Days of thunder*, Tony Scott, 1990), *Mentes peligrosas* (*Dangerous Minds*, John N. Smith, 1995), *La Roca* (*The Rock*, Michael Bay, 1996), *Armageddon* (Michael Bay, 1998), *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001), *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006) i pel·lícules que esdevenen franquícies cinematogràfiques: *Piratas del Caribe: La maldición de la perla negra* (*Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*, Gore Verbinski, 2003).

²⁷¹ "Showman of the Year: Jerry Bruckheimer", *Variety*, 10-16-07-2006.

²⁷² *Sin rastro* (*Without a Trace*, CBS: 2002-) i *Caso abierto* (*Cold Case*, CBS, 2003-), i els drames legals *Fiscal Chase* (*Close to Home*, CBS, 2005-)²⁷² i *Justice* (Fox: 2006-). També són productes de la factoria Bruckheimer *El anillo E* (*The E-Ring*, NBC: 2005-2006), una variant del gènere polític especialitzada en missions especials, i el *reality* *The amazing race* (CBS: 2001-)

²⁷³ ADALIAN, J. (2006), "From vision to reality", dins "Showman of the Year: Jerry Bruckheimer", *Variety*, 10/16-07-2006, p. 25.

especialitzats²⁷⁴. Les pel·lícules i sèries policíiques i judicials de Bruckheimer estan protagonitzades per homes i dones íntegres i honestos, entregats a la seva professió.

2.1.7. Actors i personatges

William L. Petersen (1953) és l'actor protagonista de *CSI: Las Vegas* i un dels productors executius de la sèrie. És el responsable del canvi de nom del seu personatge, el supervisor de l'equip del torn de nit –Gil Sheinbaum es va convertir en Gil Grissom en homenatge a l'astronauta Gus Grissom–, i va tenir un paper molt actiu als inicis de *CSI*: el seu suport va ser determinant perquè el projecte fos aprovat²⁷⁵. **Gil Grissom (William L. Petersen)** el supervisor de l'equip, és solitari, intel·lectual, distant, fred i un punt enigmàtic. Té uns 50 anys, i una afecció congènita a l'òida. Es defineix per la seva feina com a científic extremadament metòdic; no és en absolut el típic heroi televisiu d'acció. La seva professió és una expressió de la seva personalitat. La seva especialitat és l'entomologia. **Catherine Willows (Marg Helgenberger)** és la segona de l'equip en categoria, i desenvolupa les funcions de Grissom si ell no hi és. Catherine és una dona forta, d'uns 40 anys, divorciada, antiga *stripper* i mare d'una nena, Lindsey. La resta de membres de l'equip són joves criminòlegs. **Nick Stokes (George Eads)** és el CSI més benèvol, confiat i innocent. Aconsegueix ser nivell 3 abans que Warrick, però Grissom no li permet treballar sol. Les seves aptituds són més socials que científiques. **Sara Sidle (Jorja Fox)** és una forense molt cerebral, totalment absorbida per la seva feina, poc sociable i gran admiradora de Grissom, amb qui té una relació propera a la tensió sexual i amb qui, de fet, tindrà una relació. **Warrick Brown (Gary Dourdan)** és l'únic CSI nadiu de Las Vegas, i té un problema d'addicció al joc que gairebé li fa perdre la feina. És el més instintiu dels CSI, el que coneix millor la ciutat i el preferit de Grissom. Té certa tensió sexual amb Catherine, però, a l'inici de la setena temporada es casa. **Jim Brass (Paul Guilfoyle)** és el capità, l'únic policia en un grup de forenses. Paul Guilfoyle (1949) és un actor habitual de sèries i pel·lícules policíiques. Habitualment és el responsable dels interrogatoris, i acostuma a tenir una actitud sarcàstica amb els sospitosos. **Greg Sanders (Eric**

²⁷⁴ *Black Hawk abatut, Pearl Harbor, Armageddon, Top Gun* i les sèries *CSI, Caso abierto, Sin rastro*.

²⁷⁵ "CSI' en 10 pistas", *TV manía, La Vanguardia*, 08/14-04-2006, p. 7. A partir de les clòniques, respecte les quals es va mostrar contrari, es va començar a desvincular de la sèrie.

Szmanda) és l'autèntic *geek*²⁷⁶ de *CSI: Las Vegas*, l'apassiona la seva feina al laboratori i és un especialista en informàtica. Sanders té un coneixement exhaustiu de l'anàlisi de DNA i de proves, però en el treball de camp és massa innocent. El **Dr. Albert, Al'Robbins (Robert David Hall)**, és el metge forense. Va perdre les dues cames a causa d'un accident en l'escena d'un crim. A la setena temporada de *CSI: Las Vegas*, a partir de gener de 2007, Petersen és substituït per **Liev Schreiber**, que interpreta **Michael Keppler**, un veterà forense que va al departament de Las Vegas a acabar la seva carrera professional, substituint temporalment Grissom, de descans sabàtic. A la novena temporada, el novembre de 2008, **Lawrence Fishburne** s'incorpora a l'equip com a professor **Ray Langston**. Petersen es va reincorporar i ha seguit a la sèrie fins a l'episodi "One To Go" (9.10).

2.1.8. Característiques de producció

En el periple per aconseguir una productora, diverses van rebutjar *CSI* perquè consideraven que el pressupost –2.500.000 de dòlars per episodi– era massa elevat (Hernando, 2003: 112)²⁷⁷. Nina Tassler, vicepresidenta de sèries dramàtiques de la CBS, va adquirir la creació de Zuiker i Bruckheimer per a la temporada 2000-2001. En un intent de rejuvenir la CBS, van decidir apostar per una "versió més fresca de la típica sèrie de policies", en paraules de Zuiker (Hernando, 2003: 12). John Morayniss, productor executiu de la CBS, va destacar l'originalitat de l'enfocament de *CSI*, en bona mesura gràcies als *flash-backs*. La CBS es va aliar amb la Disney Touchstone per a la producció. Van escullir Danny Cannon (1968) com a director (*Juez Dredd*, *Judge Dredd*, 1995), qui dóna molta importància a la fotografia, el color i el muntatge, per la

²⁷⁶ El qualificatiu s'acostuma a aplicar a persones obsessionades per la tecnologia i la informàtica, ja que constitueixen el seu estil de vida. Les motivacions principals d'aquesta variant del *freaky* són la diversió i el reconeixement. La figura dels *geeks* és important perquè conformen una part del *target* de sèries com *CSI*, que té molt d'èxit entre el públic masculí, jove (18-39 anys) i interessat per la tecnologia.

²⁷⁷ Les pel·lícules de Bruckheimer també es caracteritzen per tenir pressupostos molt elevats, que superen els 100 milions de dòlars. El sou de William Petersen també és força elevat a la indústria: va començar amb 75.000 dòlars per episodi, que van ascendir a 250.000 l'any 2002. Marg Helgenberger també va ascendir, en el seu cas als 150.000 dòlars, superant el sou de Gilliam Anderson els últims anys d'*Expediente X* (100.000 dòlars). (Del Pino, 2002). Jorja Fox i George Eads no van tenir tanta sort, no se'ls va concedir l'augment de sou, que s'estima que ja era de 100.000 dòlars. A la cinquena temporada, van ser acomiadats uns dies per no haver assistit al rodatge com a protesta. En qualsevol cas, els actors de *CSI* no assoleixen el milió per episodi que van aconseguir cobrar els protagonistes de *Friends*. "CSI 'en 10 pistas", *TV manía*, *La Vanguardia*, 08/14-04-2006, p. 7.

seva experiència inicial en direcció de videoclips. Els crèdits inicials tenen com a banda sonora la cançó *Who Are You* de Pete Townshend, de The Who. El rodatge de la sèrie es realitza als estudis Universal de Califòrnia. El rodatge d'un episodi pot durar de 9 a 12 dies, amb sessions de gravació diàries de fins a 15 hores.

Imatge cinematogràfica

L'elecció d'un director tan visual com Cannon va permetre a Bruckheimer demanar una imatge cinematogràfica per a televisió. El rodatge de *CSI* es fa amb 35 mil·límetres, com el de la majoria de pel·lícules i moltes de les sèries coetànies, i és més car que el format televisiu habitual (Hernando, 2003: 11). El tractament de la imatge a càrrec de Cannon dóna un toc avantguardista a la sèrie, i facilita la sofisticació visual gràcies als efectes especials, el color i la llum. Inclou plans des de perspectives insòlites, el retrat gràfic de la trajectòria d'una bala, l'ús de la càmera microscòpica i la coloració per als *flash-backs*. El tractament avantguardista s'accentua a les tropicals platges de Miami, per esdevenir més lluminós i, a *CSI: Nueva York*, en les primeres temporades, més obscur. L'hiperrealisme es manté en les tres versions. Una altra peculiaritat visual són els *insérts* (Casetti-Odin, 1990) similars als videoclips²⁷⁸. La utilització dels recursos avantguardistes va augmentant paulatinament i d'acord amb la idiosincràcia de cada clònica: la primera temporada de *CSI: Las Vegas* és la més *lineal* i *narrativa* i les últimes de *CSI: Miami*, les més sofisticades visualment.

Imatges 'gore'

Els executius de la CBS van demanar que es rebaixés el to d'algunes escenes, abans de començar a emetre la sèrie (Hernando, 2003: 12). Escenes com una bala plena de cucs o l'ús de la càmera microscòpica per a viatges per l'interior del cos humà²⁷⁹, es consideraven massa escabroses i es temia que provoquessin rebuig a l'audiència²⁸⁰. *CSI* ha rebut crítiques per la violència i el sexe explícits, que organismes com la Parents TV

²⁷⁸ Per exemple, a l'episodi "Adicción", "Addiction", 3.11, *CSI Miami*. -que tenen el precedent cinematogràfic de *Misión imposible* (Brian de Palma, 1996) i el recurs de la pantalla partida, ja utilitzat per 24 (a partir de la quarta temporada de *CSI: Miami* i la setena de *CSI: Las Vegas*)

²⁷⁹ Context de *House*.

²⁸⁰ "CSI 'en 10 pistas", *TV manía, La Vanguardia*, 08/14-04-2006, p. 7

Council (PTC) i la Federal Communications Commission (FCC) consideren més greus tenint en compte els elevats índexs d'audiència de la sèrie²⁸¹.

2.1.9. Particularitats inherents a la sèrie

Realitat i ficció. Dramatitzacions

CSI és un producte de ficció, versemblant respecte el seu referent, però ni és del tot fidedigne a la realitat ni té vocació de documental²⁸². En paraules de Max Houck, científic forense estatunidenc, la base de *CSI* és realista, però exagera les possibilitats científiques actuals²⁸³. En primer lloc, la selecció dels casos forenses més interessants aporta dramatisme a la sèrie: un metge forense no veu, en tota la seva carrera professional, més d'un cas com els que es presenten a *CSI* en cadascun dels episodis de les dues primeres temporades, segons explica el Dr. Gary Telgenhoff, assessor científic de l'equip de producció (Hernando, 2003: 66). També es produeix el desitjat efecte avantguardista i futurista accelerant tots els passos del procés. La divisió del treball forense és molt més acusada en la realitat; els científics reals no duen a terme tasques policials, d'investigadors i mèdiques²⁸⁴. L'any 2006, s'estimava que un 40% de les tècniques emprades a la sèrie no eren possibles²⁸⁵. Però el dramatisme s'aconsegueix amb certa fidelitat als referents reals. La sèrie esdevé evocadora de l'autèntica revolució que ha sofert la professió en els últims 20 anys, gràcies als avenços científics: ara es recullen entre 50 i 400 proves a l'escena del crim, abans se'n recollien 5²⁸⁶.

L'efecte CSI'

La influència del programa als àmbits judicial i social s'ha anomenat *efecte CSI*. Des que Willing va publicar l'article "CSI' effect has juries wanting more evidence" a *USA*

²⁸¹ <http://www.parentstv.org/ptc/shows/main.asp>

²⁸² *CSI* és un producte de ficció, no documental, tal com afirma Chris Ender, portaveu de la CBS (Hernando, 2003: 75). Sobre la transmissió de "veritat" a través de la ficció o el documental, vegeu Riera, 2003: 37-39.

²⁸³ "La serie 'CSI' influye en las expectativas de los jurados en los juicios". Entrevista a Max M. Houck, científic forense, <<http://www.elpais.com>>, 13-04-2005.

²⁸⁴ Vegeu Orós Muruzábal, 2006; Barroso, 2002; "La serie 'CSI' influye en las expectativas de los jurados en los juicios". Entrevista a Max M. Houck, científic forense, <<http://www.elpais.com>>, 13-04-2005.

²⁸⁵ ORÓS MURUZÁBAL, M. (2006), "CSI. Realidad y ficción", <<http://www.elpais.com>>, 16-11-2006.

²⁸⁶ Íbidem.

*Today*²⁸⁷, de manera generalitzada, la influència del programa als àmbits judicial i social s'ha anomenat *efecte CSI*²⁸⁸. Per exemple, l'abril de 2005, en el marc de la reunió de la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia, el forense Max Houck va presentar la ponència "El efecto CSI: ciencia forense en la imaginación del público". La quantitat d'estudiants d'aquesta disciplina va augmentar a partir de l'emissió de la sèrie, segons Houck²⁸⁹. Només a l'Estat de Virgínia, es va passar de 4 a 400 alumnes²⁹⁰. Orós també constata la proliferació de cursos, màsters i llicenciatures a l'Estat espanyol, i recomana que se n'incrementi la regulació i el control²⁹¹. La divulgació de tècniques forenses a *CSI* té alguns efectes negatius, ja que en ocasions els membres de jurats populars estatunidencs han reclamat més proves o que s'aprofundeixi en les investigacions del cas, argumentant que a *CSI* ho fan així. A Gran Bretanya, segons Jim Fraser, director del Centre de Ciència Forense de la Universitat Strathclyde, l'*efecte CSI* també ha arribat als jutges, que tenen excessives expectatives en les proves, especialment pel que fa a la rapidesa de les anàlisis²⁹².

Assessors de la sèrie

CSI no és un documental forense. Els mateixos productors reconeixen determinades manipulacions per aconseguir efectes dramàtics, sempre amb la pretensió de versemblança a què ja s'ha fet referència, motiu pel qual un grup d'experts en criminologia assessora els guionistes i els actors. Elizabeth Devine, una de les principals assessores, fins i tot ha participat en la redacció dels guions d'alguns episodis²⁹³. Devine, que era criminòloga del departament de policia de Los Angeles (Hernando, 2003: 25), revisava els guions i ajudava els actors amb l'argot i la maquinària. Altres assessors han estat Gary Telgenhoff, i Rich Catalani, especialitzat en balística i toxicologia (Hernando, 2003: 59, 66, 72).

²⁸⁷ WILLING, R. (2004), "CSI 'effect' has juries wanting more evidence", *USA Today*, 08-05-2004.

²⁸⁸ Cfr. també Orós Muruzábal, 2006.

²⁸⁹ "La serie CSI influye en las expectativas de los jurados en los juicios". Entrevista a Max M. Houck, científic forense, <<http://www.elpais.com>>, 13-04-2005).

²⁹⁰ ESCANDÓN, V. (2006), "La medicina forense ha sufrido una auténtica revolución en los últimos años", *La Nueva España*, 29-11-2006.

²⁹¹ ORÓS MURUZÁBAL, M. (2006), "CSI. Realidad y ficción", <<http://www.elpais.com>>, 16-11-2006.

²⁹² *Mundoplus TV*, 09-09-2005.

²⁹³ L'episodi "After the Show" tracta d'un cas real que Devine va resoldre, l'assassinat de Linda Sobek.

Les tres 'CSI'

Cadascuna de les sèries clòniques de la franquícia de *CSI*, *CSI: Miami* i *CSI: Nueva York*, es crea a partir de l'èssquema recurrent de la sèrie matriu: un equip d'investigació forense d'èlit lluita contra el crim. L'equip està format per un líder, brillant i veterà, un ajudant principal, també experimentat, tres ajudants joves, un policia i un forense. Els productes de la franquícia tenen sempre la mateixa estructura narrativa. Invariablement, a mode de pròleg, els criminòlegs arriben a l'escena del crim abans que apareguin els títols de crèdit. La resta de l'episodi consisteix en la resolució del cas, en el marc d'una estructura narrativa rígida i estable. Les dues clòniques s'originen a partir del mateix procediment: la variació de personatges i la variació espacial. Una versió suposa una transposició diegètica, és a dir, una alteració de les coordenades espacials i temporals mantenint una estructura, perquè el nou text segueixi essent proper als espectadors (Genette, 1982: 387). Els personatges passen a un segon pla, respecte la importància que tenen en un altre procediment d'expansió diegètica²⁹⁴, l'*spin-off*. Larry Kramer, president de CBS Digital Media, va anunciar un *spin-off* que s'emet únicament a través de telefonia mòbil i internet²⁹⁵.

CSI: Miami

La primera clònica de *CSI*, la versió més "tropical i lluminosa"²⁹⁶ neix de l'èxit de la sèrie matriu, com és preceptiu en aquests casos. Arran de l'èxit de *CSI*, Leslie Moonves, president i cap executiu de CBS, va exigir als productors "un clon de esta serie" (Hernando, 2003: 79). Va influir en la decisió el precedent de *Ley y orden*, la franquícia televisiva de més èxit abans de *CSI*. La sèrie de Dick Wolf, que té tres clòniques, també és episòdica, i pertany a gèneres similars, el judicial i policíac²⁹⁷. El *cross-over* de *CSI: Miami* és "Cruce de jurisdicciones" ("Cross-jurisdictions"), pilot de *CSI: Miami* i últim episodi de la segona temporada de *CSI: Las Vegas* (2.22). *CSI: Miami* va superar la sèrie matriu quant a l'audiència a l'àmbit internacional, esdevenint la més popular del

²⁹⁴ Adoptem la utilització del concepte transvaloració de Genette (1982) i d'expansió diegètica per a explicar la serialitat televisiva a partir de Cascajosa, 2006.

²⁹⁵ *MundoplusTV*, 27-09-2005.

²⁹⁶ BLADÉ, R. (2006e), "CSI: tropical y urbanita", *TV manía, La Vanguardia*, 02/08-09-2006.

²⁹⁷ Cfr. Cascajosa, 2006: p. 140. El creador de *Ley y orden*, Dick Wolf, es desmarca de *CSI* destacant les diferències, emfasitzant que les tres especialitzacions temàtiques de la seva sèrie no conformen una franquícia. Wolf prefereix el terme "sibling" [germanes] per designar-les. Cfr. Longworth, 2000: 5.

món, segons l'estudi realitzat el 2006 per l'empresa Informa Telecoms and Media a 20 grans països²⁹⁸. *CSI: Miami* és la clònica que té una estètica més avantguardista, on la imatge té una coloració més brillant. El format visual escollit és pur artifici. No és d'estranyar que sigui la primera de la franquícia que inclou el recurs de pantalla partida²⁹⁹. *CSI: Las Vegas*, especialment les seves primeres temporades, pertany plenament al s.XX i es pot emmarcar en el realisme i l'hiperrealisme. *CSI: Miami*, sobretot a partir de la tercera temporada, visualment s'aproxima més a l'avantguardisme i al futurisme, i pertany al segle XXI. La llum i la claredat de la imatge s'han de relacionar amb els índexs d'audiència de *CSI: Miami*, ja que són més adequats per a la imatge televisiva que la foscor pròpia de *CSI: Las Vegas* i les primeres temporades de *CSI: Nueva York*.

CSI: Nueva York

L'audiència de *CSI: Nueva York* ha estat habitualment inferior a les altres dues *CSI*, tant als EUA com a Espanya. A l'Estat espanyol, en alguns casos puntuals ha estat força elevada (27,3%, "Verano en la ciudad", setembre de 2006). *CSI: Nueva York* és, de les tres sèries, la més fosca i urbana: la ciutat és la protagonista absoluta de la sèrie³⁰⁰. Durant les primeres temporades el centre d'operacions dels forenses era una morgue del s. XIX, l'autèntic Institut de Medicina Forense de Nova York³⁰¹. Es mantien les característiques visuals de les predecessores, però la imatge era més grisa, i les escenes del crim, més gòtiques, emfasitzant les imatges *gore*³⁰² sense el contrapunt de la Nova York *cool*, com succeeix a Miami, sinó mostrant bàsicament els submons de la ciutat. A mesura que l'*spin-off* va anar guanyant audiència, l'estètica va ser més lluminosa i similar a la matriu i a *CSI: Miami*. L'estètica *fosca* no acabava de convèncer els

²⁹⁸ GÓMEZ, R. (2006b), "La serie 'CSI: Miami' es la más popular, según un estudio. Perdidos' y Mujeres desesperadas' aparecen entre las favoritas", <<http://www.elpais.com>>, 10-08-2006.

²⁹⁹ *CSI: Miami*, "Impetuosos", "Bad words", 4.19.

³⁰⁰ Las Vegas i Miami no són tan conegudes per l'audiència. L'Empire State, Central Park, Times Square,... són llocs de referència que faciliten una identificació ràpida: Nova York es coneix encara que no es conegui. Els actors de *CSI: Nueva York* són nadius o han viscut durant molt de temps a Nova York.

³⁰¹ BLADÉ, R. (2005a), "CSI 'en la ciudad que nunca duerme'", *TV manía, La Vanguardia*, 03/09-09-2005, p. 4-6.

³⁰² A l'episodi de la segona temporada "Necrofilia americana" ("Necrophilia americana", 2.17), per exemple, s'investigava el cas d'una nena devorada per uns escarabats.

directius de CBS. A partir de la segona temporada, els forenses es traslladen a una lluminosa oficina situada a l'àtic d'un gratacel³⁰³.

Novel·les, còmics, llibres, videojocs

A causa de l'èxit de *CSI*, la *prossecució hipertextual temàtica* es produeix, des del punt de vista temàtic i argumental, en suports diversos, a més del cas cinematogràfic, *Déjà Vu*. Max Allan Collins, l'autor de les novel·les basades en la sèrie, considera que la part més dura de novel·lar la sèrie va ser caracteritzar els personatges, que no estan gaire aprofundits. Per suplir el fet que a la sèrie no es tractin els punts de vista interiors dels personatges, Collins va desenvolupar la tensió sexual entre Grissom i Sara. El 2001 es va publicar la primera novel·la, *CSI: Double Dealer* [*CSI: Doble traficant*]. Les següents –totes van tenir molt d'èxit de vendes– van ser *CSI: Sin City* [*CSI: Ciudad del pecado*], *CSI: Cold Burn* i *CSI: Body of Evidence* [*CSI: Cuerpo del delito*]. *CSI: Miami* també ha estat novel·lada (*Florida Getaway*, *Family Business*). Collins, a més, és l'autor de les vinyetes dels còmics basats en *CSI*, que IDW Publishing va començar a editar el gener de 2003. Els primers títols van ser *CSI: Serial* [Asesino en serie], *CSI: Bad Rap* [*CSI: Mal rap*], *CSI: Thicker Than Blood* [*CSI: Más grueso que la sangre*] i *CSI: Smoking Gun* [*CSI: Pistola que fumeja*]. Els videojocs basats en la sèrie es van començar a comercialitzar el març de 2003 als EUA. Alguns dels títols són *CSI: Crime Scene Investigation*, *Dark Motives*, *CSI: Miami* i *CSI: 3 Dimensions of Murder*.

Televisió de qualitat. Recuperació de la funció paleotelevisiva

Tot i que els productors de *CSI* insisteixen en què la sèrie té una vessant no només d'entreteniment sinó també educativa (Hernando, 2003: 26), de fet, s'adscriu a una recuperació de la funció paleotelevisiva pel que fa a la seva tasca divulgativa, ja sigui a l'hora de mostrar les tècniques forenses més avançades, el *modus operandi* dels crimi-nòlegs, l'argot científic, i el procediment del mètode científic –observació, elaboració d'hipòtesis, verificació i contrastació experimental. Les *armes* dels forenses són la ciència, la lògica i la deducció, abans que les pistoles. Els productors de *CSI* assumeixen certa responsabilitat en la divulgació, als EUA i a la resta del món, dels mètodes forenses de resolució de crims. Més transcendent que la funció divulgativa és la

³⁰³ BLADÉ, R. (2006e), "CSI: tropical y urbanita", *TV manía*, *La Vanguardia*, 02/08-09-2006.

recuperació de la funció paleotelevisiva quant a l'emissió d'uns valors de manera jeràrquica –la moralitat dels bons i la seva funció antagonista respecte tots els mals de la societat, encarnats en els casos que resolen episodi rere episodi. Com succeïa a l'era paleotelevisiva, els rols estan jerarquitzats, el coneixement i els valors es transmeten de manera *dirigista, vectorisée* (Casetti-Odin, 1990: 10). La sèrie és extremadament conservadora. Pel que fa al sistema policial i judicial, tot i que l'origen de la criminalística està relacionat amb la presumpció d'innocència, i que als països democràtics no es pot jutjar ningú de cap mena de delictes sense proves que l'incriminin, en diverses ocasions la sèrie presenta les ordres judicials i altres qüestions d'ordre legal com a mers impediments per a la tasca policial i, per tant, inexistents. Es retrata un present de ficció (que es podria traduir en un futur real no gaire llunyà) en què els agents, tot i no estar a l'òficina, poden prendre les empremtes digitals de l'acusat, o una prova de DNA –sense ordre judicial–, cercar-les a la base de dades de la policia (en una sèrie tecnològicament puntera) i emmanillar-lo si les proves indiquen que és l'assassí.

En consonància amb el plantejament maniqueista que vertebrava *CSI*, els únics personatges que en alguna ocasió qüestionen aquest mètode són els culpables, amb la finalitat d'evitar l'acció de la justícia. No hi ha cap referència als drets de l'acusat o a la presumpció d'innocència. El fet que la sèrie no abarqui l'acció judicial incita a una major sensació de desprotecció dels presumptes culpables, accentuada per la manca de divisió de les funcions, que sí que es dona a la realitat. Els protagonistes insisteixen reiteradament en la seva confiança cega en les proves i absolutament nul·la en els testimonis. “La sangre nunca miente”, “Los muertos también hablan” són les premisses recurrents dels forenses. La sèrie dona resposta a terribles crims comesos per l'ésser humà a través de la tecnologia, sempre amb la premissa bàsica que els testimonis no tenen cap validesa perquè poden mentir, i que l'únic que no traeix són les proves. Com explicava l'actor Paul Guilfoyle entrevistat per *El País*, “*CSI* muestra más respeto por la ciencia que por el ser humano”³⁰⁴.

2.1.10. Estratègies d'interactivitat

Arran de *CSI* s'han desenvolupat estratègies d'interactivitat amb els fans a través de pàgines web, com succeeix en tots els casos estudiats. Una de les intrigues de la quarta

³⁰⁴ PALOMO, M. A. (2006), “*CSI* muestra más respeto por la ciencia que por el ser humano”. Entrevista Paul Guilfoyle. <<http://www.elpais.com>>, 30-12-2006.

temporada de *CSI: Miami* és l'existència d'un infiltrat entre els forenses, que revela secrets de les investigacions del departament a una agència externa³⁰⁵. En un exercici d'utilització d'internet com a plataforma del màrqueting de la sèrie, òbviament amb la finalitat d'incrementar la intriga entre l'audiència, es van oferir pistes sobre qui era el topo a la web de la cadena, <<http://www.cbs.com>>, la identitat del qual no es desvetllava, a la sèrie, fins al final de temporada³⁰⁶. Amb aquestes estratègies la televisió hertziana complementa la interactivitat que li manca amb l'espectador.

Fagocitar realitat i ficció

Les sèries estatunidenques d'èxit tenen un comportament fagocitador tant amb la realitat com amb el món de l'espectacle, esdevenint espais d'exhibició de productes i tendències³⁰⁷. En paraules de Simon During, la indústria proporciona el que l'audiència vol i alhora genera demandes específiques a l'audiència, ja que la fórmula més exitosa del màrqueting cultural és “nothing sells like a hit” (During, 1993: 23). *CSI*, considerada la versió “de cultura popular” de *Ley y orden*, és un cas especialment interessant d'exhibició de productes i tendències. La fagocitació amb la realitat té com a punt de partida el caràcter de dramàtic del producte. A la utilització de casos forenses i policíacs reals espectaculars (Pilot, 1.1.; “Darkroom”, 5.8) s'hi ha de sumar el ressò que s'ha fet de la trobada de cadàvers propers a les localitzacions de rodatge. La fagocitació amb el món de l'espectacle acostuma a ser una simbiosi per a les dues parts, ja que es beneficien mútuament de la respectiva fama i bona audiència. Per a la promoció de la setena temporada de *CSI: Las Vegas* es va emprar una imatge que pertany a l'imaginari col·lectiu, la portada del disc dels Beatles *Abbey Road*. La fagocitació amb el món de l'espectacle és heterogènia i diversa, però té una sèrie d'aspectes concrets que destaquem: els *cameos*, els actors i la música. El fenomen dels *cameos*, que va néixer arran de la necessitat d'impulsar l'audiència televisiva en mesos concrets, en què s'establien les tarifes publicitàries (novembre, febrer i maig), ha tingut importants representants a la ficció serial estatunidenca, com Quentin Tarantino a *Alias* o Ray Liotta a *Urgencias*³⁰⁸. El mateix Anthony Zuiker fa un *cameo* a l'episodi “Descontrol” (“Descontrol”, 2.10) de *CSI: Las Vegas* (Hernando, 2003: 112). La cantant

³⁰⁵ BLADÉ, R. (2006e), “CSI: tropical y urbanita”, *TV manía, La Vanguardia*, 02/08-09-2006.

³⁰⁶ “CSI: Miami ¿Quién es el topo?”, *TV manía, La Vanguardia*, 31/12-06/01-2006.

³⁰⁷ Cfr. estratègies de *product placement* a *Context de House*.

³⁰⁸ “Gran semana del cameo”, *TV manía, La Vanguardia*, 21/27-01-2006, p. 23.

estatunidenca Christina Aguilera va començar la seva carrera interpretativa a la tercera temporada de *CSI: NY*, com a actriu invitada, on va donar vida a una dona maltractada. Kevin Federline, marit de Britney Spears, va ser artista invitat de la setena temporada de *CSI: Las Vegas*. El líder de *The Who*, Roger Daltrey, també va ser l'artista invitat d'un episodi de la setena temporada de *CSI: Las Vegas*³⁰⁹. L'aparició estava relacionada amb el llançament d'*Endless Wire* –el 31 d'octubre 2006–, l'últim disc del grup, autor dels temes musicals principals de la franquícia, com ja s'ha esmentat³¹⁰. També s'han utilitzat cançons de *Radiohead* i Marilyn Manson, que és amic de l'actor Eric Szmanda. Szmanda apareix al videoclip de Marilyn Manson "sAINT". El *rapper* Obie Trice, descobriment del famós Eminem, va rodar un videoclip que duu per títol *Poppin 'Tags*, en el qual interpreta el *single Snitch* i que està compost íntegrament per escenes de *CSI: Las Vegas*. Les escenes pertanyen a l'episodi de la sèrie matriu que es va emetre als EUA el 13 d'abril de 2006, amb una audiència especialment elevada, i que en anglès duu el mateix nom que el videoclip, "Poppin 'Tags" ("Arrancando etiquetas", 6.20). A l'episodi, Trice i Method Man, un altre *rapper*, s'interpreten a ells mateixos protagonitzant un tiroteig –a l'episodi, un cantant de rap és assassinat durant la promoció del seu nou disc. El videoclip es podia descarregar gratuïtament a la web de la cadena, <<http://www.cbs.com>>, 48 hores després de l'emissió de l'episodi.

Pàgines web dedicades a la sèrie³¹¹

Oficials

<<http://www.csiguide.com>>

<<http://www.cbs.com/primetime/csi>>³¹²

³⁰⁹ *Mundoplus TV*.

³¹⁰ *Mundoplus TV*, 11-10-2006.

³¹¹ Excloem els blogs i webs dels actors i personatges, així com webs de diversos països, limitant-nos als EUA (destaquem <<http://www.csi.com.es/>> i <<http://csi.publispain.com/>>, a l'Estat espanyol). Paga la pena destacar l'existència de diversos webs temàtics sobre tensions sexuals d'alguns personatges de la sèrie (<<http://gil-sofia.tripod.com/id17.html>>) o de personatges que els fans els agradaria que tinguessin tensió sexual. També s'han creat pàgines web sobre la ciència forense (<<http://www.crimeandclues.com/crimescene.htm>>, des de 1998; <<http://www.crime-scene-investigator.net/>>, des del 2000), International Crime Scene Investigators Association, <<http://www.icsia.org>>, 2006, <<http://www.feinc.net/cs-inv-p.htm>>, Crime Scene Investigations).

³¹² Inclou un *wiki* amb informació completa de la sèrie: des de resums d'episodis a xafarderies dels personatges, com ara els pentinats de Catherine.

<<http://csi.ubi.com/index.php>> (Ubisoft)

Fans

<<http://www.csifiles.com>>

<http://www.csifans.net/>>

<http://www.csifan.bravehost.com/>>

<<http://www.csi.fan.com>>

<<http://members.aol.com/jrd203/csi.htm>>

<<http://www.crimelab.nl/>>³¹³

<<http://mycsi.sphosting.com/>>

<<http://www.freewebs.com/csic/index.htm>>³¹⁴

<http://www.typhoidandswans.com/thebodyfarm/bodyfarm_main_index.html>

<<http://www.freewebs.com/csi-chaos/>>

<<http://geeklove-gang.tripod.com/>>

<<http://csinyzone.tripod.com/>>

Silent Confessions 'CSI, <<http://www.geocities.com/tairyl2000/index.html>>

Fòrums de fans

<<http://www.csi.esp.st>>

<<http://csicentral.proboards30.com/>>

<http://s8.invisionfree.com/The_CSI_Project/index.php?act=idx>

<<http://s3.invisionfree.com/CSINightShift>>

Clòniques

<<http://csimiamionline.com/>>

<<http://www.csimiamiwnc.tk/>>

<http://s8.invisionfree.com/CSI_Miami_Fan_Club>

³¹³ Inclou altres sèries del gènere: *Sin rastro*, *Caso abierto*, *NCIS* i *Shark*.

³¹⁴ Recopilatori de material paròdic a propòsit de *CSI*.

2.2. Homologia estructural

2.2.1. La fórmula CSI

L'èxit contundent de *CSI* s'aconsegueix mitjançant una acurada combinació de canvi, de novetat, i de continuïtat: amb un dels gèneres televisius més tradicionals, el policíac, i un subgènere nou, el forense; i també mitjançant la utilització dels temes de sempre i l'estil visual més avantguardista. *CSI* compleix a la perfecció la fórmula que Román Gubern aplicava a *Flash Gordon*: "Els arquetipus elementals sumats a les situacions redundants constitueixen un brillant espectacle visual" (Gubern, 2002: 110). L'èxit de *CSI* rau en la utilització dels temes de sempre, certa variant del gènere policíac, i la sofisticació visual. La combinació d'allò nou i vell es complementa amb la conjunció de la simplicitat i la sofisticació: els crims i les passions elementals i bàsiques de l'ésser humà es resolen amb les tècniques forenses més avançades, divulgades per la mateixa sèrie. L'estructura dels episodis, pràcticament sempre idèntica, consisteix en una sèrie de parts: a) inici amb un cadàver (sempre al pròleg, abans de la careta); b) pistes i detalls a l'escena del crim: el CSI *senior* detecta una pista rellevant, el CSI *junior* descriu l'escena o la biografia de la víctima o el sospitós; c) anàlisi al laboratori; d) testimonis, interrogatori (primera versió, falsa); e) demostració de la perícia dels CSI; f) demostració de la dificultat del cas; g) intent de resolució del cas; h) més pistes i detalls reveladors; i) testimonis, interrogatori (segona versió, certa); j) resolució final. *CSI* sempre torna al punt d'inici, perquè sempre es resol el cas. En algunes ocasions els CSI no poden demostrar la culpabilitat de l'assassí. També hi ha minicicles serials.

2.2.2. Trames, estructura

Definim el text audiovisual serial de *CSI* de *fragmentació visual de la trama*: mitjançant l'ús de diversos *insérts* *CSI* presenta un discurs tramet, discontinu, no lineal, sinó construït a base de fragments. L'ús de la càmera microscòpica, les analepsis i els fragments de videoclip són recursos que contribueixen a la fragmentació. Els *insérts*, les interrupcions del relat, són tan abundants que constitueixen la mateixa estructura de la sèrie. Hi ha un mínim de dues trames simultànies per episodi, una per cadascun dels dos casos, un de principal i un de secundari –amb algunes excepcions: "Si las paredes hablaran" ("Blood Drop", 1.7) és un cas únic que requereix la col·laboració de tots els forenses), i diversos tractaments visuals diferenciats, entre els que destaquen

les analepsis i la càmera microscòpica. Sovint hi ha una tercera trama, que fa referència a la vida personal d'algun dels protagonistes.

La càmera microscòpica acostuma a utilitzar-se per als éssers humans, mostrant amb tot detall l'impacte de l'acció criminal damunt la víctima (la trajectòria d'una bala, per exemple). A *CSI* la càmera microscòpica té una funció retòrica, diferenciada de l'ús a *House*. Els fragments de videoclips (vegeu 2.1. *Context de CSI*) compleixen la funció de mostrar, sense necessitat de diàleg, la feina del laboratori, la tasca dels forenses amb els cadàvers, com a característica pròpia de la narrativa visual (vegeu Wallace, 1990). Els *insérts* també es produeixen mitjançant una tipologia visual més sofisticada: *travellings* fugaços (*barridos*), ús de la pantalla partida simultània (ja emprada als anys 70), càmera ràpida tant endavant ("La forma de irse") com enrere ("4 x 4"). Els recursos tenen sentit en ells mateixos, amb una funció eminentment esteticitzadora. Referent al color i la llum, l'espectacularitat del tractament de la imatge queda ben lluny de la càmera en mà de *Canción triste* i els seus efectes de documental reportatjat. Observem una equivalència, en les sèries policiaques, entre conservadurisme i imatge asèptica; progressisme i *cinema-verité*, evocació del documentalisme- sense oblidar la manca de vigència del binomi fons/forma després del formalisme, per al qual ens remetem a Hjemslev, Eco (1984: 31) i Chatman (1978).

2.2.2.1. Analepsis

Per a distingir les analepsis del relat s'empren determinades marques visuals, codis que han esdevingut convencions³¹⁵ per a emfasitzar el canvi de discurs i de pla espacial i temporal. En general, s'empren el color sípia i el blanc i negre per als *flash-backs* dins un producte en color. En alguns episodis s'utilitzen diferents colors, com a "Adolescente desconocido", *CSI: NY*, o a "Palabros", on el color escollit és un sípia vermellós per als *flash-backs* de l'incendi i per als de l'assassinat de tota una família a "Si las paredes hablaran" ("Blood Drop", 1.7) i a "La justicia está servida" ("Justice is Served", 1.21);

³¹⁵ Vegeu Allrath *et al*, 2005: 21. En un sentit completament diferenciat i superat, vegeu Panofski, E. ("Estilo y material en el cine", dins *Contribuciones al análisis semiológico del film*. València: Fernando Torres, 1976), quant a la significació de les imatges com a codis visuals, interpretats com a "simbolisme primitiu" (Balló, 2000: 16). Un dels exemples d'aquesta mirada reduccionista és que considerava que unes estovalles de quadres blancs i vermells remetien a una casa pobre però honrada. Més endavant fem referència a la superació de la distinció fons/forma per als formalistes. Sobre el nivell icònic (especialment de les marques clàssiques a *Bonanza*), vegeu Calabrese, 1987: 55.

també hi ha casos amb múltiples punts de vista, en què les diferents versions es ressalten amb colors diferents (“Indecoroso”; “Legal”, *CSI: Miami*).

Les analepsis acostumen a ser, com a mínim, dues: una primera versió, habitualment falsa, del sospitós o del culpable, i una segona, certa, d'un CSI. Aquesta estructura sempre idèntica de les analepsis reforça una de les premisses de la sèrie: la manca de fiabilitat de la paraula humana, situant l'objectivitat i el positivisme (i per tant, segons el nivell axiològic de la sèrie, la *veritat*) en les proves i els mètodes científics per analitzar-les (“La gente miente, las pruebas no”, és la premissa de Grissom), ja que en ocasions mostren les diferents versions d'un mateix fet que pot donar una persona, o el mateix fet explicat per diferents testimonis o per sospitosos, contraposades a les dels forenses. La pluralitat de testimonis orals humans, el record o la versió del passat, s'oposa a la veritat, que s'obté mitjançant les proves físiques, a partir de les quals s'aconsegueix la sanció de l' esquema narratiu canònic. L'any 1998 *Expediente X* havia utilitzat aquest recurs amb l'episodi “Mala sangre” (“Bad Blood”, 5.12). La narració de perspectiva múltiple permet juxtaposar dues versions contradictòries d'un mateix fet, explicades per dos narradors intradiegètics. L'espectador de *CSI* sap, per experiència, que la versió d'un dels sospitosos –normalment el d'aparença més innocent– serà falsa. El tema de la sèrie –la racionalitat i perícia dels forenses que combaten els mals de la societat– es reflecteix en la multiperspectivitat del discurs.

2.2.2.2. Fragmentació visual de la trama

L'entrellaçament, solapar arguments, crear un mosaic de trames entrellaçades, s'ha convertit en una fórmula televisiva (García *apud* Farber, 2005: 11), especialment de la ficció serial. *Canción triste de Hill Street* esdevé un referent de la televisió posterior en diversos aspectes (Cooke, 2001)³¹⁶, i ja inclou la multiplicitat de trames per episodi. *CSI* usa la fragmentació visual de la trama accentuant la pròpia de la narrativa televisiva *postmoderna/postcolonial*, que recorre a la fragmentarietat, com a conseqüència de la manca de relats èpics. *CSI* usa la fragmentació visual de la trama en consonància amb la narrativa contemporània cinematogràfica, que trena les trames com si es tractés d'un *puzzle*, ja sigui de trames entrellaçades³¹⁷ o de destins creuats de personatges³¹⁸, de

³¹⁶ Vegeu també Álvarez, 1999b: 238

³¹⁷ *Syriana*, Stephen Gagan, 2005; *Babel*, Alejandro González Iñárritu, 2006; *Nine Lives*, Rodrigo García, 2005; *Loggerheads*, Tim Kirkman, 2005.

trames personals articulades mitjançant el record o la manca de record³¹⁹, o de voluntat d'allunyar-se de la narrativa tradicional i experimentar nous camins³²⁰. La *fragmentació visual de la trama* de *CSI* suposarà un important precedent per a d'altres sèries, com *Mentes criminales* (*Criminal minds*, CBS: 2005-), *Caso abierto* (*Cold Case*, CBS, 2003-), *NAVY. Investigación criminal* (*Navy NCIS: Naval Criminal Investigative Service*, CBS: 2003-), i *Perdidos*, que també se serveixen de les analepsis. Així es reprèn un recurs amb àmplia tradició literària i cinematogràfica. L'espectador ja és expert en l'estructura i l'ordre convencional –plantejament, nus, desenllaç. La narrativa contemporània procura innovar en tots els fronts possibles, i per aquest motiu recorre a un recurs tan tradicional com les trames entrelaçades: paga la pena recordar que la combinació de tradició i novetat, com a binomi antropològic bàsic (Cfr. Duch, 1999), sustenta la televisió, i que l'originalitat es troba en el retorn als orígens (Plató, *Fedre*)³²¹.

2.3. Perspectiva diacrònica-genèrica

2.3.1. El gènere policíac

CSI es basa en la criminalitat com a element narratiu, inserint-se en el gènere policíac i detectivesc, i inaugurant-ne una variant amb el subgènere d'investigació forense. *CSI* no és una sèrie policíaca tradicional, basada en descobrir qui és el culpable (*whodunnit cop*), centrada en la investigació i interrogatoris de testimonis i sospitosos, sinó una sèrie basada en *com* es va cometre l'assassinat (*howdunnit cop*). La sèrie atorga una doble importància al mètode: tant des del *showing* (pel que fa a la narració, de tipologia *procedimental*) com des del *telling*, bàsicament en boca del personatge de Grissom, qui hi insisteix a l'hora d'alliçonar els membres de l'equip. Tal com assenyala Vilches (1984: 60) a propòsit d'*El fugitivo* (*The Fugitive*, ABC, 1963-1967), les sèries policíacques responen, en termes generals, a l'esquema automàtic del macrogènere, les regles del qual van ser inaugurades per la pel·lícula *Histoire d'un crime* (Ferdinand

³¹⁸ *Crash*, Paul Haggis, 2004; *Vidas cruzadas*, Robert Altman, 1993; *Magnolia*, Paul Thomas Anderson, 1999; *Grand Canyon*, Lawrence Kasdan, 1991.

³¹⁹ *Memento*, Cristopher Nolan, 2000.

³²⁰ *Amores perros*, 2000; *21 gramos*, 2003; ambdues del director de *Babel*.

³²¹ “¿Fins a quin punt són originals els arguments cinematogràfics? Busquem la resposta en l'empremta de Plató [el fragment del *Fedre* que obre *La llavor immortal* i li dona títol]: ho són quan s'incorporen a una continuïtat narrativa germinal, és a dir, quan són fruit d'un llegat anterior i en generen un de nou” (Balló-Pérez, 1995, *pròleg*).

Zecca, 1905). *CSI* recupera les regles de Zecca –assassinat nocturn, detenció de l'assassí, interrogatori dels testimonis, judici, presó i execució–, tot i que la sèrie de Zuiker prescindeix de les tres últimes fases; es limita a la identificació dels culpables, ometent la vessant judicial. Newcomb destaca que el gènere policíac té la funció de reivindicar la figura de l'autoritat i proporciona manteniment i continuïtat de l'*statu quo*, preservant l'ordre social establert (1974: 109).

L'esmentada funció del gènere policíac com a institució social, constatada per Newcomb³²², pateix oscil·lacions, depenent del context polític i social, especialment als anys 70 i arran de *CSI*. També segons Cooke (2001: 19) es tracta d'un gènere amb variacions infinites d'una fórmula bàsica: es protegeix la societat, l'*statu quo* és mantingut per les forces de l'ordre. El gènere policíac és tradicionalment episòdic i *procedimental*. En el cas del gènere policíac, les invariants del gènere, "els temes de sempre" que mantenen una vinculació constant i homogènia, són les baixes passions humanes. Seguint la divisió de Ryan de la regularitat genèrica (els ingredients que delimiten el gènere) en principis obligatoris i principis opcionals (Ryan, 1979: 261), considerem que les baixes passions humanes són un tipus de regularitat genèrica obligatòria, ja que la mateixa idiosincràsia del gènere policíac requereix un agent que dugui a terme l'acció criminal. El que és opcional és la incidència, la importància conferida a les passions i la seva oposició amb l'acció policíaca. Les regles pragmàtiques del gènere policíac són l'asseveració, el discurs fictiu (en contraposició a seriós), l'orientació a l'entreteniment i la pretensió, per part de l'autor, que el lector utilitzi el raonament lògic per intentar resoldre el problema abans que se'n doni la solució (Ryan, 1979: 272).

2.3.1.1. Tipologies del gènere

Hi ha una sèrie de tipologies del gènere policíac que cal tenir presents a l'hora d'analitzar la sèrie: **a)** Divisions segons el mètode policial: des de les primeres sèries policíacques, i com a herència dels mètodes de Sherlock Holmes, es diferencien per la utilització de mètodes més analítics –*Fabian of Scotland Yard*, *No Hiding Place*, *Gideon & Way*, *Colombo*– i més intuïtius, policies “de carrer” com els protagonistes de *Dixon of Dock Green*, *Corrupción en Miami*, *Cops*, *Policías de Nueva York*, *The Shield*, 24. Aquesta dicotomia es manté al llarg de la història del gènere. A *CSI*, on predomina el model analític, la dicotomia està representada per la contraposició dels mètodes dels personatges de Grissom i Catherine; **b)** Divisions en funció del maniqueisme:

³²² Eaton, 1995; Nelson, 1997; Wayne, 1998; MacMurrough-Kavanag, 2000 *apud* Cooke, 2001: 23.

observem una altra divisió entre les sèries policíiques que reforcen l'*statu quo* vigent (*CSI*, *Corrupción en Miami*), d'ideologia conservadora, i el subgènere basat en el clíxé del policia que sustenta un sistema en el que no creu (*Canción triste de Hill Street*, *Ley y orden*, *Policías de Nueva York*, *Homicidio*), d'ideologia liberal, progressista. *CSI* pertany a la tipologia de sèries que reforcen l'*statu quo* vigent (gènere com a institució social, sense crítica), però alhora abasta alguns dels subgèneres esmentats: la inversió moral del protagonista (Warrick, l'addicció al joc³²³ i la prevaricació). **c)** Divisió en funció dels grups i individus: Zunzunegui (1988: 5) divideix les sèries policíiques segons si tenen un protagonisme coral (*copshow*), com *Canción triste de Hill Street*, o *CSI*, o si se centren en un personatge (*Colombo*, *S'ha escrit un crim*, *Twin Peaks*). Podem afegir a la tipologia la divisió per parelles, les anomenades *buddy movies* (*Cagney i Lacey*, *Starsky i Hutch*, *Luz de luna*, *Corrupción en Miami*, *Expediente X*). Les sèries policíiques coetànies a *CSI* són, com la mateixa sèrie de Zuiker, majoritàriament corals, amb un líder visible (*Mentes criminales*, *Sin rastro*, *The Wire*, *The Shield*). **d)** divisió en funció de l'estetització (*CSI*, *Corrupción en Miami*, *Twin Peaks*, *Murder One*) o el realisme, sovint amb l'ajuda de tècniques del cinema *verité* o documentalisme reportatjat (*Canción triste de Hill Street*, *The Wire*, *The Shield*).

2.3.1.2. Competència genèrica de l'espectador

La competència genèrica policíica de l'espectador estatunidenc, prèvia a *CSI*, es basava en desenes de sèries policíiques des dels anys 50, de les quals s'ha de destacar *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987), els *realities* policíics que van començar a emetre's als anys 80, les sèries de drama legal i criminal com *Ley y orden* (*Law and Order*, NBC: 1990-), i els judicis televisats, gràcies a l'acceptació de la Cort Suprema de la presència de càmeres als judicis, l'any 1982, amb la consegüent espectacularització de diversos casos judicials³²⁴. El juliol de 1991, la cadena per cable especialitzada en judicis de casos de crònica negra i discussió de matèria legal, Court TV (Courtroom Television Network), va començar les seves emissions. El coneixement del sistema judicial i policial per part de l'audiència estatunidenca era ja prou elevat

³²³ Pilot, "Los asesinatos de la I-15" ("I-15 Murders", 1.11), visita al casino però sense jugar, "Apuestas de mesa", ("Table Stakes", 1.15), té temptacions però evita caure-hi. Mitjançant un videoclip es mostra la seva reflexió, amb analepsis de les opinions de l'equip sobre ell, i escenes sobre el tema, així com la seva promesa a Grissom, "No volveré a decepcionarte".

³²⁴ El del fill de Marlon Brando, la separació de Woody Allen i Mia Farrow, el cas del caníbal Jeffrey Dahmer, el procés per violació de William Kennedy Smith i el judici a Lorena Bobbitt, el cas O.J. Simpson.

abans de l'inici de *CSI*, gràcies al retrat complet i polièdric de l'esmentat sistema proporcionat per l'àmplia i quantiosa varietat de programes televisius. Zuiker fa una elecció més que encertada: l'espectador accepta de manera entusiasta la variació que suposa *CSI* respecte un gènere tan consolidat i amb tanta tradició com el policíac. La competència genèrica de l'espectador, unida a d'altres factors³²⁵, provoca una saturació visual i temàtica que condueix a que la mort deixi de ser tabú a la indústria televisiva.

2.3.1.3. La mort

Entre finals dels 90 i principis del s. XXI, la mort comença a formar part del panorama televisiu, sense tabús. Tal com recorda Cascajosa (2005: 111), les agències de publicitat van aconseguir fer cessar les antologies dramàtiques dels anys 50 perquè els continguts no propiciaven la idea de consum dels productes anunciats. Des de llavors la mort, la vellesa i la malaltia s'havien considerat temes desagradables a la ficció. A *dos metros bajo tierra* (HBO, 2001-2005) converteix la vida d'una família propietària d'una funerària en el primer *dramedy* que té la mort com a tema central. També té un pes específic en la pèrdua del *thanatos* com a tabú i en la construcció del subgènere d'investigació forense el *documentary Autopsy* (HBO, 1994-), barreja de documental i *reality* que presenta casos forenses espectaculars. Channel 4 va televisar una polèmica autòpsia, de la mà del Dr. Günther von Hagens, el novembre de 2002. *Anatomy for Beginners* (2005) i *Autopsy: Life and death* (2006) són documentals científics³²⁶ del mateix von Hagens i el Dr. John Lee, coproduïts per Channel 4, organitzats segons les patologies causants de la mort. Amb el documental *Autopsy*, Baden va contribuir a inaugurar el subgènere forense³²⁷. Els canals per cable, per la seva mateixa idiosincràcia, no arriben a l'audiència tan massivament com les *networks*. Sense que sigui contradictori, la influència dels seus productes més innovadors en la resta de programes és notòria³²⁸. El documental es pot considerar un clar precedent de *CSI* pel fet que retrata la feina del prestigiós patòleg forense i mostra com la ciència forense pot resoldre casos criminals.

³²⁵ Factors que convindria analitzar detingudament en una altra investigació.

³²⁶ Es comercialitzen en *packs* de quatre *dvd*, de 50 minuts cadascun.

³²⁷ MASLIN, J. (2005), "Nick, Nora and Asta, This is the Age of Prada and 'CSI'", *The New York Times*, (Late Edition, east Coast). New York, N.Y., 29-08-2005, p. E6.

³²⁸ Cfr. el cas de *Riget*, de Lars Von Trier, en les sèries hospitalàries. Pel que fa a la influència del cable en les *networks*, cfr. Cascajosa, 2005, esp. pàg. 101-118, 119-142 i 157-178.

2.3.1.4. La mort a 'CSI'

Amb episodis com "Peligro sepulcral" s'accentua la mort com a motiu visual, amb la conseqüent desaparició del tabú: el motiu de l'enterrament de "Peligro sepulcral" – l'equip dels CSI ha de rescatar un dels agents, Nick Stokes, que ha estat enterrat viu per un home que venja així la condemna de la seva filla– ja apareix a *Kill Bill Vol. I* (Quentin Tarantino, 2003), on el director enterra Uma Thurman, i apareixia també a un episodi de la primera temporada de *CSI: Las Vegas*, "Cajón y entierro" ("Crate n Burial", 1.3). Sota la direcció de Tarantino, hi ha imatges de la persona dins el taüt, ja sigui a les fosques (*Kill Bill*) o amb la il·luminació d'una *web cam*, que facilita la visibilitat per a l'equip i resulta una tortura per al segrestat ("Peligro sepulcral"). En la mateixa línia –desaparició del tabú– situem les imatges 'gore' i l'ús de la càmera microscòpica en el cos humà en el conjunt de la sèrie, utilitzades per pal·liar l'esmentada saturació i competència genèrica de l'espectador, per aportar la imprescindible variació i novetat a un gènere tradicional i consolidat.

2.3.2. Diacronia del gènere

2.3.2.1. Sherlock Holmes: els precedents literaris del gènere

CSI i les novel·les de Sherlock Holmes tenen en comú la importància del detall (els detalls reveladors són pistes crucials gràcies a la perícia del detectiu, o del CSI), el mètode científic per a resoldre els casos, inductiu, i l'èrudició del protagonista, ja que tant Holmes com Grissom mostren a bastament els seus coneixements, científics, literaris, o de l'índole corresponent en cada cas. Els precedents literaris, pel que fa a detectius solitaris, intel·ligents i perspicaces, són Sherlock Holmes (la primera novel·la sobre el qual va ser *Estudio en escarlata*, Arthur Conan Doyle, 1887), el Pare Brown (creat per Gilbert Keith Chesterton), Philip Marlowe (*El sueño eterno*, Raymond Chandler, 1939), Maigret (el detectiu francès creat pel prolífic Georges Simenon. La primera novel·la va ser *Pietr el Letón* (*Pietr-le-Letton*, 1931), i Sam Spade³²⁹ (*The Maltese Falcon*, *El halcón maltés*, Dashiell Hammett, 1930). Paga la pena assenyalar la prolífica obra de Donald Westlake (*The Hunter*, 1963). Una de les tipologies del gènere policíac, que alhora considerem la màxima expressió del sentit del gènere, és l'heroi solitari que oposa la seva sòlida ètica personal a la corrupció dels altres personatges i a vegades també de les institucions, com en el cinema negre finals anys 40 i principis dels 50, i que entronca amb el tema bíblic de David i Goliat, ja esmentat. Un dels casos

³²⁹ El nom de la protagonista femenina de *Sin rastro* és un homenatge al personatge.

extrems de l'heroi solitari és Marlowe. Una de les tipologies del gènere policíac, que alhora considerem la màxima expressió del sentit del gènere, és l'heroi solitari que oposa la seva sòlida ètica personal a la corrupció dels altres personatges i a vegades també de les institucions, com en el cinema negre finals anys 40 i principis dels 50, i que entronca amb el tema bíblic de David i Goliat, ja esmentat. Un dels casos extrems de l'heroi solitari és Marlowe.

Grissom s'oposa a la institució quan aquesta no és justa i fins i tot arriba a ser acomiadat per manca d'habilitat política, segons Catherine ("El estrangulador del strip", "The Strip Strangler", 1.23). A diferència dels herois *lyncheans* (Jeffrey Beaumont a *Terciopelo azul* i l'agent Dale Cooper a *Twin Peaks*), que tenen certa ambigüitat moral i formen part simultàniament del món del bé i del mal (Lacalle, 1998), els CSI només poden estar a un bàndol. Una simple infracció d'una norma suposa l'expulsió immediata: la relació de Nick amb Kristy, una prostituta amiga seva, gairebé li costa el càrrec ("Boom", "Boom", 1.13). Com assenyalen Zunzunegui i Zubillaga, una sèrie com *Canción triste* "se guardará muy mucho de conferir al héroe la función de suprimir la enajenación colectiva, al ser el desorden natural de la vida societaria" (1988: 16). Al contrari, la funció dels herois de CSI és el tradicional restabliment de l'ordre social de les sèries policíacques. El fet està estretament relacionat amb la línia ideològica de la sèrie i amb el seu profund escepticisme –"la policía no tiene por finalidad resolver los problemas reales de la sociedad. Porque son insolubles" (Zunzunegui, 1988: 17).

2.3.2.2. Les sèries policíacques televisives

La idiosincràcia de la serialitat policíaca fa que sempre s'hagi mantingut relativament al marge de la resta de serialitat televisiva i que, alhora, sigui un dels gèneres estrella, com l'hospitalari, ja que ambdós es caracteritzen per tenir una presència pràcticament continuada a les graelles durant més de cinc dècades. Les sèries estatunidenques més longeves, que han perdurat deu anys o més, acostumen a ser hospitalàries o policíacques. Els anys 50 i 60 les sèries policíacques anglosaxones es caracteritzen pel maniqueisme i pel paternalisme que es constata també a les hospitalàries i a les *sit-coms*. El realisme i la pretensió de versemblança³³⁰ també caracteritzen les sèries policíacques de la dècada. A l'inici de cada episodi de *Dragnet* es recorda a l'espectador que és una "història basada en fets reals" i que "els noms dels

³³⁰ Vegeu la definició de versemblança de Greimas: "No solamente una representación "correcta" de la realidad socio-cultural, sino también un simulacro montado para *hacer parecer verdad*" (Greimas, 1982).

protagonistes s'han modificat per preservar la privacitat de les víctimes". *Dragnet* és una sèrie policíaca rellevant per a *CSI*³³¹, amb destacades concomitàncies.

Algunes sèries d'èxit dels anys 70 tenen el seu origen la dècada dels 60: *Adam-12*, *The FBI*, *Hawai 5.0*, *Ironside* i *The Mod Squad*. Els anys 70 es caracteritzen per sèries policíques centrades en la figura del policia individual. En termes generals, són més violentes que les seves predecessores. Els anys 70 s'anomenen, televisivament parlant, la dècada de "la llei i l'ordre" (Cooke, 2001: 21), per la sèrie britànica *Law and Order* (BBC: 1978)³³². Els objectius justificaven uns mitjans sovint il·legals. Aquesta tendència coincideix amb la davallada del consens social posterior a la segona guerra mundial (Cooke, 2001: 22), i els anys dels tractats de no proliferació nuclear de la guerra freda. En aquest període, caracteritzat per la tensió política entre les dues potències mundials, les sèries policíques mostraven com mai l'exercici de la força coercitiva del cos policial³³³. *CSI* també comparteix aquesta línia ideològica, ratllant la il·legalitat per instaurar el bé, especialment a partir de la segona temporada, després dels atemptats de les Torres Bessones i la reconfiguració del nou ordre mundial³³⁴.

Els anys 80 estan caracteritzats, bàsicament, per *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987), protagonitzada pel capità Furillo, ex alcohol·lic, però encara una figura policíaca paternal. Entre les múltiples innovacions que aporta a la narrativa televisiva hi ha la superposició de diàlegs, que pren de *Ciudadano Kane* (Zunzunegui, 1988: 11). *Canción triste* trenca totes les regles del drama serial vigents fins als anys 80: inspirada en el documental-verité *The Police Tapes* (PBS: 1977), tenia 14 personatges principals, diàlegs sobreposats, moltes línies argumentals (la majoria sense resoldre), estil documentalista, un càsting multiètnic amb presència femenina i una línia ideològica liberal respecte els temes policials (Cooke, 2001: 23). La seva complexa

³³¹ Per a la influència de *Dragnet* en la serialitat policíaca estatunidenca, vegeu Mittell, 2004: 121-152.

³³² L'esmentada *Law and Order* era una minisèrie de quatre episodis sobre el sistema judicial britànic, presentada des del punt de vista de l'acusat, la víctima, el cos policial i el cos judicial. Amb el mateix títol, durant els anys 60 i 70, trobem el documental *Law and Order* (Frederick Wiseman, 1969) i la minisèrie *Law and Order* (Marvin Chomsky, 1976).

³³³ Clarke, 1986, 1992; Donald, 1985; Hurd, 1981 *apud* Cooke, 2001: 22.

³³⁴ A la 1a temporada n'hi ha ja indicis: el tracte de Catherine al primer sospitós de "La justícia està servida" ("Justice is Served", 1.21), és agressiu i, en ocasions, irregular, des d'un punt de vista jurídic, en oposició al principi universal de presumpció d'innocència fins que la justícia no demostrï el contrari. Tot i que el principi és universal, el sistema de la *Common law* es basa en la doctrina de l'*stare decisis* i és clarament factual.

estructura narrativa crea un precedent a la serialitat televisiva, que es farà patent, per exemple, a l'hospitalària *A cor obert*.

Les sèries dels anys 90 es caracteritzen per la diversificació del gènere, que adopta una forma més híbrida a base dels subgèneres policial (*Policías de NY* i *Homicidio*), detectivesc i drama criminal (*Ley y orden*) (Cooke, 2001: 23). També és propi de finals dels 80 i dels 90 l'augment del protagonisme femení en les sèries policíiques, després d'una prolongada hegemonia masculina. *Ley y orden* (*Law and Order*, NBC: 1990-) és la segona sèrie estatunidenca que duu més temps en antena, després de *General Hospital*. La tardor de 2006 es va iniciar la 17ena temporada de la franquícia. La singularitat de la sèrie de Dick Wolf actua en sentit contrari a *Canción triste* o *Homicidio*: narració freda, seca, realista, sense els efectes de càmera de les precedents. La diversificació genèrica dels 90 va donar peu fins i tot a *Twin Peaks*, la sèrie policíica més atípica, amb una rellevant influència transgenèrica, i a un musical policíic, que va resultar un fracàs, *Cop Rock* (1990-91), de Bochco. *Homicidio* (*Homicide: Life on the Street*, NBC: 1993-1999), creada per Barry Levinson i Paul Attanasio, es basava en el llibre no ficcional de David Simon i era d'ideologia liberal.

2.3.2.3. Reality-shows policíics

Els primers *realities* policíics van ser els alemanys *Der Polizeibericht meldet* (ARD, 1953-1958) i *Aktenzeiten XY...ungelöst* (ZDF, 1967-) [Dosier XY...no resuelto], que permetia la delació en temps real (Vilches, 1995: 55). A Espanya, *Investigación en marcha* (TVE: 1970-1971) es va cancel·lar ràpidament, per raons polítiques, ja que tenia bons resultats d'audiència. Als anys 80, el fenomen arriba a Europa³³⁵. Als Estats Units el primer *reality* policíic va ser *Unsolved Mysteries* (NBC: 1988-2002). Un dels més populars és *America's Most Wanted* (Fox, 1998-), que propicia la participació dels espectadors amb l'FBI en la recerca de delinqüents desapareguts. S'adapta a Espanya amb *Quién sabe dónde* (TVE1: 1992-1998). El període dels *realities* es considera d'una dècada (1985-1995), però l'auge es produeix l'últim lustre del període³³⁶. Cap a 1993 és quan és més forta la competència dels *realities* policíics amb les sèries del mateix gènere. Es descobreix que la realitat pot ser molt més “escabrosa y atractiva que el

³³⁵ Amb *Crimewatch* (BBC: 1983-) al Regne Unit, *Psy-show* (TF1: 1983-1985) a França i *Telefono giallo* (RAI3: 1987-1993) a Itàlia.

³³⁶ *Cita con la vida* (Antena 3: 1993), amb Nieves Herrero; *Al filo de la ley* (Antena 3: 1993-1994), *Código Uno* (TVE1: 1993-1994), *Se busca* (Antena 3: 1995-1996).

producto de los guionistas” (Vilches, 1995). En l'àmbit temàtic es produeixen poques diferenciacions entre els dos formats. El paper de l'heroi es desenvolupa en els *realities* pel presentador del programa (Lunt i Livingstone, 1995). La confluència temàtica és rellevant: es produeix un transvasament entre el *reality-show* policíac, que imitava sèries com *Canción triste*; i les sèries posteriors a *Cops* que, influïdes pel *reality*, “ponen en escena un realismo autoconsciente que habla del medio y de su artificio para parecer realista” (Álvarez, 1995: 70).

2.3.2.4. Després de CSI

Són diverses les sèries policiaques i forenses estatunidenques que s'han emès a l'Estat espanyol a partir de la franquícia de *CSI: Sin rastro* (*Without a Trace*, CBS: 2002-), *Crossing Jordan* (*Crossing Jordan*, NBC: 2001-), *Mentes criminales* (*Criminal minds*, CBS: 2005-), i *Caso abierto* (*Cold Case*, CBS, 2003-), un altre producte de la factoria Bruckheimer, *NAVY. Investigación criminal* (*Navy NCIS: Naval Criminal Investigative Service*, CBS: 2003-), *Vanished* (Fox, 2006), *Standoff: Los negociadores* (Fox: 2006-2007), drama policíac centrat en la unitat de negociadors de crisi de l'FBI, i *Torchwood* (BBC-3, 2006-), barreja de ciència ficció, investigació i trames metafísiques. Pel que fa a les produccions espanyoles, com a sèries posteriors a *CSI*, destaca el cas de *Génesis. En la mente del asesino* (Cuatro: 2006-), *Cuenta atrás* (Cuatro: 2007-) i *RIS Científica* (Tele 5: 2007-2008), versió espanyola de *RIS Delitti Imperfetti* (Canale 5: 2005-), sèrie italiana sorgida arran de l'estatunidenca. *CSI* i *House* revolucionen el gènere mitjançant l'ús de tècniques tan tradicionals com el procediment i les deduccions lògiques ja esmentades. *CSI* està protagonitzada per “sabuesos de bata blanca”, *House* per “bates blanques” que actuen com a “sabuesos”. La diferència genèrica (criminal, hospitalària) és evident i d'una transcendència limitada, alhora. Allò que té importància és el procediment: malgrat les aparences formals, l'estructura és similar i es remet a la metodologia.

2.3.2.5. Principals sèries policíiques (1952-2005)

Presentem un llistat, no exhaustiu, de les principals sèries policíiques estatunidenques i un quadre genèric de les sèries policíiques i els diferents subgèneres.

Dragnet (NBC, 1952-1959)

Fabian of Scotland Yard (BBC, 1954-1956)

Highway Patrol (ITV, 1955-1959)

Dixon of Dock Green (BBC, 1955-1976)

Perry Mason (CBS: 1957-1966)

No Hiding Place (Associated Rediffusion, 1959-1967)

Gideon & Way (ATV, 1965-1966)

Los intocables (*The Untouchables*, ABC: 1959-1963)

Los Vengadores (*The Avengers*, ITV1: 1961-1969) (espionatge + thriller)

El fugitivo (*The Fugitive*, ABC, 1963-1967)³³⁷

El agente de CIPOL (*The Man from U.N.C.L.E.*, NBC: 1964-1968) (espionatge)

The F.B.I. (ABC: 1965-1974)

Ironside (*Ironside*, NBC: 1967-1975)

Colombo (*Columbo*, NBC: 1968-2002)

Starsky y Hutch (*Starsky & Hutch*, ABC: 1975-1979)

Kojak (CBS: 1973-1978)

The Police Tapes (PBS: 1977)

Law and Order (BBC: 1978)

Quincy, M.E. (NBC: 1976-1983)

Canción triste de Hill Street (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987)

Cagney i Lacey (*Cagney & Lacey*, CBS: 1982-1988)

Corrupción en Miami (*Miami Vice*, NBC: 1984-1989)

Se ha escrito un crimen (*Murder, she wrote*, CBS: 1984-1996)

Luz de luna (*Moonlighting*, ABC: 1985-1989)

La Ley de los Ángeles (*LA Law*, NBC: 1986-1994)

Cops (Fox: 1989-)

Ley y orden (*Law and Order*, NBC: 1990-)

Twin Peaks (*Twin Peaks*, ABC: 1990-1991)

³³⁷ La sèrie ha tingut un *remake* que duu el mateix nom, *The Fugitive* (CBS, 2000-2001). És un cas de sèrie televisiva (ABC, 1963-1967) que té adaptació cinematogràfica (Andrew Davis, 1993) i torna a tenir adaptació televisiva (CBS, 2000-2001).

Cop Rock (ABC: 1990)

Homicidio (*Homicide: Life on the Street*, NBC: 1993-1999)

Policías de Nueva York (*NYPD Blues*, ABC: 1993-2005)

Murder One (*Murder One*, ABC: 1995-97)

Brooklyn South (CBS, 1997-1998)

CSI Las Vegas (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-)

CSI Miami (*CSI: Miami*, CBS: 2002-)

CSI NY (*CSI: NY*, CBS: 2004-)

Crossing Jordan (*Crossing Jordan*, NBC: 2001-)

24 (*24*, Fox: 2001-)

Sin rastro (*Without a Trace*, CBS: 2002-)

The Wire. Bajo escucha (*The Wire*, HBO: 2002-)

The Shield (*The Shield*, FX: 2002-)

Caso abierto (*Cold Case*, CBS, 2003-)

Mentes criminales (*Criminal minds*, CBS: 2005-)

2.3.2.6. Sèries policíiques. Quadre genèric

Criminals (moralitat)	Action Crime³³⁸	Investigació forense	Paranormals	Ciència (personatge superdotat)	Diverses especialitzacions	Criminals (baixos fons)	Drama legal	Espionatge
<i>Dragnet</i>	<i>Prison Break</i>	<i>CSI</i>	<i>Ghostbusters</i>	<i>Numb3rs</i>	<i>The Closer</i>	<i>The Wire</i>	<i>Ley y orden</i>	<i>Los Vengadores</i>
<i>CSI</i>	<i>Oz</i>	<i>Bones</i>	<i>Medium</i>	<i>Mentes criminales</i>	<i>Sin rastro</i>	<i>The Shield</i>	<i>Perry Mason</i>	<i>Alias</i>
<i>Corrupción en Miami</i>		<i>Crossing Jordan</i>	<i>Supernatural</i>	<i>Bones</i>	<i>24</i>	<i>Harry el Sucio</i>		
		<i>Quincy, M.E</i>	<i>Psych</i>		<i>Caso abierto³³⁹</i>			
		<i>Testigo silencioso</i>	<i>Expediente X</i>		<i>John Doe</i>			
		<i>La clave da Vinci</i>			<i>Killer Instinct</i>			
		<i>Dexter</i>			<i>Regénesis</i>			

Les diverses especialitzacions del gènere policíic, abundants a la serialitat del s. XXI, es poden relacionar amb d'altres subgèneres. *Crossing Jordan* i *Bones* són dos casos de tematització del subgènere forense iniciat per *CSI*; *Killer Instinct* (Fox: 2005), sobre crims anormals i pervertits, iniciaria un subgènere de desviacions sexuals. Una tipologia d'especialització, basada en la ciència i la presència d'un personatge superdotat, té suficient èxit com a producte serial com per donar peu a un nou subgènere *científic* (*Numb3rs*, CBS: 2005-; *Mentes criminales*, *Bones*). Ressaltem que l'aposta positivista per la ciència prové de *CSI*, que de fet és un subgènere forense-científic. La vessant mèdica i biològica de l'aposta científica té com a exponents *Medical Investigation* (*Medical Investigation*, NBC: 2004-2005), que conté trames i llenguatge científic com el de *CSI* i alguna pinzellada de factor humà. La recurrència mítica subjacent a la dicotomia genèrica és l'oposició entre ciència i progrés (el mite de

³³⁸ Terme encunyat per Eurofiction per denominar les sèries que no són policíiques pures però són properes al gènere.

³³⁹ Estructuralment és com *Perdidos*, ja que es basa en l'anàlisi per reconstruir el relat.

Prometeu), la ciència al servei de la investigació, i les passions humanes, oposició que també articula *CSI*. Es tracta de l'òpsicó entre racionalitat i irracionalitat, que no s'ha de confondre amb la dicotomia Apol·lo/Bacús, logos/mythos³⁴⁰.

2.3.2.7. Genericitat. Recurrència temàtica genèrica a 'CSI'

CSI conté les regularitats genèriques (recurrència temàtica genèrica) que ens permeten parlar, sense cap mena de dubte, de gènere policíac: a part de les regles de Zecca, conté ingredients indispensables que delimiten el gènere (rodes d'identificació de sospitosos, interrogatoris, la comissaria, els cotxes policia). Conté els ingredients pertinents i les combinacions necessàries. En alguns casos la sèrie té pretensions comprensives de diverses característiques del gènere policíac; comprensiva pel que fa a la inclusió d'algunes característiques que tradicionalment divideixen el gènere: el mètode científic de Grissom es remunta a Sherlock Holmes, però se suma a l'aproximació intuïtiva de Catherine, com ja s'ha esmentat. El repartiment és coral, però la divisió del treball es desenvolupa per parelles mixtes. El conjunt dels personatges té una actitud de continuïtat respecte l'*statu quo* social, coherent amb una sèrie d'ideologia conservadora, però inclou un personatge honest que s'oposa al poder (Grissom respecte Culepepper) i un que caracteritza la inversió moral (Warrick).

La innovació de *CSI* respecte les sèries criminals tradicionals (*Dragnet*, *Policías de Nueva York*, *Ley y orden*) consisteix en la inauguració del subgènere forense i en què els casos s'expliquen a partir de les proves, que permeten elaborar les hipòtesis a partir de les quals es resoldran, inaugurant un nou subgènere *científic* (*CSI*, *Mentes criminales*, *Numb3rs*), amb el conseqüent *imperi* de la lògica –i de l'èxtrem oposat en el nou subgènere policíac-paranormal. Una altra innovació rellevant és el tractament visual sofisticat. Considerem que les variacions de gèneres consolidats es construeixen dins del mateix gènere, donant lloc a una quantitat gairebé infinita de subgèneres (Ryan, 1979), mentre que en casos de gèneres no consolidats els procediments que donen lloc a imitació i variació són els processos de tematització i clonació. El gènere policíac està prou consolidat com perquè es pugui parlar de tematització, de manera que parlarem d'hibridacions, creacions de subgèneres i reformulacions del gènere.

³⁴⁰ Per a la diferenciació entre mite i irracionalitat, vegeu Duch, 1995 i 1996.

2.3.3. Lectura mítico-antropològica

2.3.3.1. Tecnologia versus passió. El mite de Prometeu

El missatge de *CSI* rau en que el món és insegur a causa de la irracionalitat i animalitat de l'ésser humà, però la racionalitat, la ciència i la tecnologia, així com el progrés que les permet, el poden salvar de les seves pròpies passions. Se situa en la tradició de la literatura i la ficció audiovisual *mecanicista* en què la tecnologia exerceix vigilància damunt l'ésser humà, però no des d'una perspectiva apocalíptica ni pessimista, sinó mitjançant una aposta positivista: les misèries i les passions humanes (l'irracional), revestits de mentida, s'oposen a l'objectivitat de les proves, la freda i eficient tecnologia, mètodes infal·libles per arribar a descobrir la Veritat. S'atribueixen valors positius a la tecnologia, la ciència i el progrés, a allò racional.

2.3.3.2. Literatura mecanicista

L'oposició entre irracional i racional a *CSI* té dues arrels mítiques: el mite de Prometeu³⁴¹ i la literatura mecanicista que se'n deriva, i l'herència animal de l'ésser humà. En una extrapolació dels valors axiològics subjacents al text, en derivaríem el tractament de les passions a la tradició religiosa ascètica, segons la qual el cos és quelcom corromput i vil que ha de ser maltractat i humiliat (Gubern, 2002: 444). De manera freda i ascètica en el cas de *CSI*, això sí. Els productes “mecanicistes” són pel·lícules com *2001. Odissea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Terminator* (James Cameron, 1984), *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) i *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), que comparteixen el temor a la superació de l'home per les màquines. De la literatura mecanicista, que es remunta al Golem jueu, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, Mary Shelley, 1818) i *Las aventuras de Pinocho* (*Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Carlo Collodi, 1881-1883), ens interessa la competitivitat de l'home amb la màquina, així com la interpretació habitualment pessimista d'aquesta relació. *CSI* fa compatibles els dos mons, tots dos constitutius de l'ésser humà (l'irracional i el racional), però sense conciliar-los. La idea de progrés està posada al servei de la intel·ligència d'uns pocs escollits, que la dominen per tal de defensar la societat de la criminalitat. El domini de les eines és el domini del futur. Els *CSI* són éssers escollits, amb perfecció en l'execució de les seves tasques i sense les disfuncions emocionals dels andròides (vegeu Gubern, 2002: 426-434).

³⁴¹ Vegeu *1. Perdidos. Pastitx hipergenèric*.

2.3.3.3. Ciutat, tecnologia, animalitat

Diversos plans mostren els gratacels de les ciutats, els cotxes, la il·luminació nocturna³⁴²: allò que la tecnologia (racionalitat) humana ha permès construir, i es contraposa a les accions criminals que s'hi produeixen (l'irracional). Els gratacels són el teló de fons –i el contrapunt visual– de tres ciutats els habitants de les quals estan a mercè de la criminalitat. Visualment, la sèrie contraposa racionalitat i tecnologia *versus* irracionalitat i ésser humà. Observem una continuada contraposició de la ciutat, o la natura, i la insignificança de l'ésser humà³⁴³.

2.3.3.4. Personatges. Herois i semidéus

Personatges fracassats com el principal sospitós de “Buen cambio” (“Cool change”, 1.2) -ludòpata, sense feina, divorciat-, amb algun tipus de disfunció, o senzillament malvats, s'oposen a la fredor, minuciositat, racionalitat i perfeccionisme dels protagonistes. Aquí rau la dicotomia i l'òptimisme de la sèrie: el domini de les passions és possible per als humans, però han de ser humans excepcionals. La minuciositat és una de les virtuts determinants per als forenses: d'ella en depèn la correcta resolució dels casos (per exemple, en el cas de “Patas de gallo”, depenia dels decimals de la composició de l'aigua oxigenada). En ocasions observem demostracions que la frontera entre el bé i el mal és més tènue del que als mateixos CSI els agradaria: a “Tanglewood”, *CSI: NY*, el cas principal tracta sobre bandes rivals. Mac compara el sentiment, la necessitat de pertanyença, amb ser marine, com ell va ser; i Danny comenta que va formar part d'una banda però en va poder sortir, i ara és CSI. Gràcies al recurs de suprimir la divisió del treball dels forenses reals, a més de les *conseqüències* ja esmentades quant al sistema policial i judicial, dota als protagonistes de caràcter semi-heroic, especialment als líders de cadascuna de les clòniques. El coneixement com a atribut de valor intensifica l'heroïcitat dels protagonistes, accentuat per l'esmentada oposició amb els culpables i els sospitosos, que formen un tot homogeni associat a la criminalitat. Mitjançant la manca de dispersió dels atributs de valor, concentrats en

³⁴² El protagonisme del torn de nit per a *CSI: Las Vegas* es va escollir expressament per a incrementar l'efecte impressionista de la sèrie, tot i que als EUA ha tingut més èxit *CSI: Miami*, basada en el torn de dia.

³⁴³ A “Líneas de sangre” (un personatge que, a causa d'una mutació genètica, és mig humà mig quimera, que es trastorna i perd el control a causa de l'excitació sexual) i a “Pelaje y desprecio”, amb la descripció de l'animalitat de l'ésser humà, incloent-hi una convenció de persones disfressades d'animals, perversions, desviacions sexuals, orgies.

l'equip de forenses protagonista, i la conseqüent heroïcitat dels personatges, s'aconsegueix que *CSI* faci atractiva la professió forense, i s'aporta dinamisme a la sèrie, que no s'aconseguiria si es respectés la divisió del treball real.

2.3.3.5. Ideologia

La disfunció entre racionalitat i irracionalitat és el que provoca la necessitat de l'acció policial i el que articula la línia ideològica de les sèries policíiques (més conservadores, com *Dragnet* o *CSI*, o més progressistes, com *Canción triste de Hill Street*), influenciada per l'època i el corresponent moment polític i social, com s'observa en els casos esmentats de sèries policíiques dels anys 70, o en la mateixa *CSI*. Pel que fa a la vessant ideològica, recordem que el mite de Prometeu ha estat vinculat al capitalisme i el protestantisme, especialment des de Max Weber (Duch, 2002: 188). Els valors de la sèrie, a nivell de superfície, en ocasions poden semblar relativament progressistes³⁴⁴. Però a nivell axiològic la sèrie és extremadament conservadora –els presumptes culpables no tenen cap mena de dret– i encara més moralista –per posar només un exemple, la forense Alex dona classes amb cadàvers de víctimes d'accidents de trànsit, a adolescents, per prevenir l'alcoholèmia (“Addicción”, *CSI: Miami*). Com observem en la majoria d'episodis, i s'exemplifica a “Cambio de parejas”, el sexe com a mera distracció i com a transacció econòmica (“Addicción”, *CSI: Miami*) acaba en tragèdia.

2.3.3.6. Las Vegas/ Les ciutats

Cada ciutat, cada clònica, té la seva idiosincràcia; el tipus de criminalitat s'adapta a les ciutats que composen la franquícia. *CSI: Las Vegas* és sinònim de ciutat, casino, desert, muntanyes i somnis desfets. *CSI: Miami*, de pantans, platges i narcotraficants, discoteques, luxe, sexe i hispans; *CSI: Nueva York*, de criminalitat urbana. La localització de les sèries policíiques en l'àmbit urbà té una especial importància a les *copshows*, pel fet que es tracta d'un gènere metropolità, identificat sempre amb ciutats, especialment estatunidenques (vegeu Buonanno, 1999: 176-7). Las Vegas reuneix una massa heterogènia i fascinant de visitants i habitants –turisme familiar, jugadors, vagabunds... Pecat i ciutat condueixen a la criminalitat que sustenta els episodis. Com el París de *Sarrasine*, Las Vegas, Miami i Nova York tenen la referència *psicológico-ètnica* de la immoralitat, inclosa en el codi cultural del text de

³⁴⁴ Per posar un exemple, Catherine sovint es mostra a favor de l'avortament.

Barthes, cadascuna en la seva vessant específica (Barthes, 1970: 20)³⁴⁵. Les tres sèries treuen el màxim partit possible de la ciutat corresponent. *CSI: Miami* es polaritza entre el luxe –festes en urbanitzacions³⁴⁶ i discoteques, clima tropical– i la misèria –histories pròpies de telefilms³⁴⁷, terrorisme, presó³⁴⁸, corredor de la mort³⁴⁹. Cadascuna de les tres *CSI* té el seu escenari habitual, però alhora són objecte de variacions. Alguns casos podrien succeir en qualsevol de les tres ciutats³⁵⁰.

2.4. Tipologia intertextual i recurrència

CSI és una sèrie cenyida a una fórmula, des del punt de vista estructural i genèric. També ho és des del punt de vista temàtic: les regularitats de recurrència temàtica (invariants) i les regularitats genèriques donen lloc a l'homologia estructural, respecte les sèries policiaques precedents i respecte els grans temes de sempre. La necessària variació és genèrica: prové de la creació del subgènere, forense-científic, i de la recurrència en la variació: els diversos gèneres emprats en els diferents episodis segueixen la tradició de les sèries episòdiques, policiaques especialment, i alhora suposa una de les novetats primordials de *CSI*, episodi rere episodi. A continuació enumerem una sistematització dels casos de recurrència observats:

2.4.1. Grans temes de sempre

Els temes “resistentes en el tiempo” garanteixen la vitalitat de l'obra o del producte cultural. Tomaševskij es refereix al que podem anomenar “temàtiques genèriques” (amor, mort, aventures,...), temes que “permanecen sustancialmente inalterados durante todo el curso de la historia humana” (Tomaševskij, 1928: 41). Els temes “de sempre” de l'*agenda setting*³⁵¹ (amor, passions, mort), que vénen a ser una mena de contingut inalterable dels mitjans –recordem que per a Bakhtin, els temes

³⁴⁵ Els cinc codis textuais que estableix Barthes arran de la seva anàlisi de *Sarrasine* són: Empíria (proairetismes), Persona (semes), Ciència (codis culturals), Veritat (hermeneutisme) i Símbol (Barthes, 1970: 15-16).

³⁴⁶ “El avión del dinero” (*CSI: Miami*).

³⁴⁷ A “Retroceso” (*CSI: Miami*): persecucions policiaques, judici per la custòdia de la nena.

³⁴⁸ “Nada que perder” (*CSI: Miami*).

³⁴⁹ “Hachazos” (*CSI: Miami*).

³⁵⁰ a *CSI: Miami* “Nada que perder”, se centra en un incendi en un bosc; *CSI: Las Vegas* “Helados”, en una residència universitària i un camp amb cercles concèntrics, i un programa de telerealtat; “Sangre, sudor y lágrimas”, *CSI: NY*; se centra en un circ; “Zona muerta”, *CSI: Miami*, és un episodi marítim.

³⁵¹ Mc Combs, M. i Shaw, D. “The Agenda-Setting function of the mass media”, *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 36, 1972.

d'actualitat es formulen segons els patrons dels “resistentes”–, coincideixen amb les temàtiques inalterables, tant en l'àmbit de la ficció com de la no ficció. A *CSI*, els temes de sempre predominen quant a recurrències temàtiques, especialment referits a les baixes passions humanes, amb conseqüències mortals. La tipologia³⁵² inclou:

- a) Relacions de parella. Maltractaments, violència de gènere
- b) Bogeria dins la família, disfuncions familiars
 - b.1.) Adolescents o joves descarriats i mancats de moral, pares despreocupats, promiscuïtat sexual
 - b.2.) Maternitat i paternitat. Abusos sexuals, paternitat dubtosa, manca d'amor filial, assassinat filial
- c) Similars als set pecats capitals (no inclou els ja esmentats)
 - c.1.) Desviacions sexuals
 - c.2.) Robatoris

2.4.2. Recurrència temàtica genèrica (regularitats genèriques)³⁵³

A *CSI* els casos de recurrència més rellevants provenen del manteniment de les baixes passions que, alhora, són una regularitat genèrica obligatòria del gènere policíac, no opcional (Ryan, 1979), presents en els casos concrets de cadascun dels episodis. La recurrència temàtica genèrica (regularitats que reforcen la pertanyença al gènere policíac) es constata en episodis com “Anónimo” (“Anonymus”, 1.8.), en què Nick i Warrick fan apostes sobre la resolució d'un cas –un cotxe penjant en un penya-segat– i Grissom condueix el cas d'un assassí en sèrie, Paul Milander, amb una pauta de

³⁵² A) Relacions de parella. Maltractaments, violència de gènere (“Demasiado fuerte para morir”, “Too Tough to Die”, 1.16³⁵²; “Indecoroso”), crims passionals (“Los requisitos del señor Johnson”, “Pledging Mr. Johnson”, 1.4; “Buen cambio”, “Cool change”, 1.2; “Trocear y respetar”, “To Halve or To Hold”, 1.14; “Tiroteo”, *CSI: Miami*), adulteris (“Los requisitos del señor Johnson”, “Pledging Mr. Johnson”, 1.4; “Trocear y respetar”, “To Halve or To Hold”, 1.14; b) Bogeria dins la família, disfuncions familiars (“Recolección”, “Palabros”): intercanvi de parelles (“Cambio de parejas”), traïcions familiars (“Pelaje y desprecio”); c) Similars als set pecats capitals (no inclou els ja esmentats): c.1.) Desviacions sexuals (“Pelaje y desprecio”), pedofília (“Recolección”), transvestisme (“Cambios”), sexe i internet (“Retroceso”, *CSI: Miami*), prostitució (“Cambio de parejas”; “No hay humanos implicados”; c.2.) Robatoris (“El sustituto muerto”), suïcidi (“10-7”, *CSI: Miami*), corrupció (“Tanglewood”, “Addicción”, *CSI: Miami*), prevaricació (trama de Warrick i el jutge)³⁵², ludopatia (“Buen cambio”, “Cool Change”, 1.2), enveges professionals i sentimentals (“El sustituto muerto”), bestialitat, crueltat (“No hay humanos implicados”; “Tanglewood”; “Cambios”), crueltat amb bromes a principiants (“Los requisitos del señor Johnson”, “Pledging Mr. Johnson”, 1.4.

³⁵³ Cfr. el terme “gèneres hipertextuals canònics” de Genette, 1982: 36-40.

comportament establert. O a “Los asesinatos de la I-15” (“I-15 Murders”, 1.11), ja que consisteix en el seguiment del cas d'un assassí de carretera.

Els casos concrets poden aprofundir en menor o major mesura en les recurrències:

a) mitjançant els temes de sempre: essent simplement les classificades com a temes de sempre, sense més significació (les baixes passions ja enumerades);

b) temes de sempre amb recurrència intertextual: casos que integren la recurrència a un tema de sempre, fent referència a la tradició literària (per exemple, el cas de la porfíria i les referències literàries a “La justicia está servida”, “Justice is Served”, 1.21);

c) recreació d'un gènere dins l'episodi: com a “Zona muerta” (*CSI: Miami*). L'episodi marítim recrea totes les regularitats genèriques obligatòries (port nàutic, submarinisme, iot, tràfic de drogues, sirenes, mascarons de proa, garfis, vaixell enfonsat amb un tresor: copes, monedes, lingots d'or; trofeus de pesca).

2.4.3. Recurrències no genèriques: la recurrència intertextual temàtica a CSI

Tot i que les referències intertextuals són abundants tant a la primera temporada de *CSI* com a la sèrie en general, s'ha d'assenyalar que en alguns episodis pràcticament hi manquen les referències intertextuals (“Transferencia de 35.000”, “\$35K O.B.O.”, 1.18), i precisament en aquests casos les regularitats genèriques són majors, ja que acostumen a cenyir-se més exclusivament a l'acció dels forenses, a un present més immediat.

Hem classificat les referències intertextuals de *CSI* pel que fa al seu origen:

- | | |
|--|---------------------------------------|
| a) Referències intertextuals metatelevisives | b) Referències socioculturals |
| a.1.) Referències intraepisòdiques | c) Recurrència intertextual literària |
| a.2.) Referències a altres sèries | c.1.) William Shakespeare |
| a.3.) Referències a concursos | c.2.) Sherlock Holmes |
| a.4.) Referències cinematogràfiques | c.3.) Diverses referències literàries |
| a.5.) Referències musicals | d) Referències erudites |
| a.6.) Referències publicitàries | e) Referències bíbliques |
| a.7.) Referències d'informatius | f) Recurrència temàtica i mítica |

CSI se serveix més de l'autoreferencialitat televisiva que de la recurrència intertextual literària o erudita. Les referències de *CSI* metatelevisives i autoreferencials, quantitativament, són superiors a la resta de recurrències (temàtiques, mítiques, literàries,

socioculturals, bíbliques i erudites: b, c, d, e, f). Les referències metatelevisives de la primera temporada de *CSI* podrien conformar una graella televisiva: referències intraepisòdiques (indicant serialització³⁵⁴), les referències a altres sèries televisives estatunidenques (*Twin Peaks*, *Expediente X*), a pel·lícules (*El silencio de los corderos*), concursos televisius (*La rueda de la fortuna*), publicitat (Don Limpio), còmics (Spiderman), dibuixos animats (Simpson), informatius (Mike Tyson), telerealtà i programes musicals (Iron Maiden). La recurrència intertextual metatelevisiva és autoreferencial, ja que se ceneix a l'àmbit televisiu compartit, ja siguin referències televisives *strictu sensu* (a1-a3) o referències a la cultura de masses (a4-a7), també televisives o amb possibilitats de ser-ho. Ja s'ha al·ludit³⁵⁵ a la influència de la televisió en l'atmosfera cultural i la conseqüent dissolució de gèneres i formats.

2.4.4. Morfologia de les referències hipertextuals

Les diferents referències hipertextuals tenen una morfologia heterogènia que classifiquem de la següent manera: en primer lloc, les referències poden ser d'homenatge ?cita o al·lusió puntual, per exemple la referència a *Instinto básico*, evocant la famosa escena en què es prohibeix a Sharon Stone que fumi. El sospitós esmenta explícitament la pel·lícula i l'actriu. ("Si las paredes hablaran", "Blood Drop", 1.7).? o de construcció (escena, diàleg o referència que imita el seu hipotext: per exemple, el luxe de les mansions que amaga vicis). D'altra banda, es pot tractar de referències explícites (com la referència de Bras a la sèrie *Policías*) o implícites (l'homenatge a Medea, no explicat). La cita de Medea es constata per la reiteració del parricidi per part de la mare en un medi aquàtic. Les cites poden ser verbals ("Podía montar un numerito al estilo *El silencio de los corderos*"), visuals (recreació de l'escena de *Ghost*, o del *Retrat de Dorian Gray*) o escèniques, barrejant la cita verbal i la visual.

2.4.5. Tipologia i funció de les relacions hipertextuals

La relació entre els textos, com explica Genette, pot ser de transformació o d'imitació entre l'hipotext i l'hipertext. Per imitació entenem la mera cita; per transformació la cita que inclou recreació, com, en el cas de *CSI*, les recreacions de *Twin*

³⁵⁴ Exceptuant "Peligro sepulcral" ("Grave Danger", 5.23 i 5.24) en què Tarantino reescriu el motiu de l'enterrament d'una persona viva de "Cajón y entierro" ("Crate'n Burial", 1.3).

³⁵⁵ Vegeu 1.6.3.1. *Perspectiva diacrònica genèrica: Gènere i format de ficció*.

Peaks o de *Romeu i Julieta*, o la paròdia d'*Expediente X*³⁵⁶. Afegim a la classificació altres funcions derivades de les relacions hipertextuals: les funcions del text *seriós* descriptives, metafòriques o referencials; així com el grau de significació. El conjunt de referències pertany, quantitativament, al significant (pla de l'expressió; forma, monedes desgastades, clixé), ja que la manca de significació de les recurrències intertextuals metatelevisives les converteix en meres referències com a exercicis, com a jocs intertextuals. Les esmentades referències tenen una significació determinada pel que fa a la seva funció, ja sigui paròdica, autoreferencial, o de construcció del personatge. L'autoreferencialitat consisteix en cenyir-se a un àmbit compartit i fàcilment recognoscible per a l'espectador, sense més significació que la mera transmissió. Una de les funcions de les referències metatelevisives és la metàfora evocadora: *El exorcista* i *Pulp fiction*, de l'escabrositat dels casos; el "hombre de hojalata", de la sensibilitat; *Dark Side of the Moon* i *El mag d'Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) són referències als anys 70, una referència a la generació de l'èdat del personatge de Grissom, amb una significació concreta: la cançó de Pink Floyd s'emprava en les cites amoroses, i la pel·lícula de Fleming fa referència a l'inconscient³⁵⁷. Les recurrències intertextuals metatelevisives no tenen la significació pròpia de la recurrència temàtica i mítica³⁵⁸, però adquireixen noves significacions, de difusió i comprensió eminentment sociocultural.

La funció de les referències metatelevisives és paròdica en poques ocasions: observem la presència d'una anagnòrisis paròdica ("Estiramiento facial", "Face Lift", 1.17) i una referència paròdica a *Expediente X* ("Helados"). La principal funció de la recurrència intertextual literària i erudita consisteix en la construcció del personatge de Grissom, com a detectiu metòdic, sofisticat ?gràcies a les referències a Sherlock Holmes (d2)?, i culte ?a través de les citacions de Shakespeare i d'altres referències erudites,

³⁵⁶ Aparició d'un cos d'aparent origen extraterrestre a una base militar al sud de Nevada (Àrea 51), paròdia d'*Expediente X* (5ena temporada).

³⁵⁷ Un personatge femení secundari, adreçant-se a Grissom- "¿Qué te hizo pensar que *Dark Side of the Moon* combinado con *El mago de Oz* iba a ponerme a tono?" (Pilot). Fa referència a l'àlbum de Pink Floyd de 1972.

³⁵⁸ "Aquestes dues últimes definicions, que centren la importància del mite en la base de la civilització i la comprensió de l'ésser humà, es vinculen amb la interpretació que proposem del mite com a lectura de la realitat, aportant-hi significació cultural. És a dir, a través del mite trobem un mitjà de comprensió de l'ésser humà (ens remetem a l'exemple del tabú cultural de l'incest) que, alhora, constitueix la base de la civilització, per tal com aquests mecanismes –mítics, culturals– també tenen aquesta funció, socialment cohesionadora i legitimadora" (Tous, 2004: 41).

que el diferenciï dels seus companys (d1 i e). La resta de referències literàries té molt poca importància, quantitativament i qualitativa (d3). L'ús de la referencialitat amb propòsit descriptiu d'un personatge no és un recurs inusual: l'actor Mandy Patinkin dirigeix la unitat d'anàlisi de la conducta de *Mentes criminales* (*Criminal minds*, CBS: 2005-). A l'episodi Pilot el seu personatge va citar Conrad, Emerson, Beckett, Churchill i Einstein. A la segona temporada de *CSI Las Vegas*, es fa referència explícitament al personatge autista com a *Rainman* (*CSI: Las Vegas II*, "Enjaulada").

La recurrència temàtica és una funció que es produeix en la relació mítica entre els diversos ingredients del motiu o tema i perdura al llarg del temps, sense tenir cap relació amb les característiques genèriques inherents al motiu o tema en qüestió (diferenciem regularitats genèriques i recurrència temàtica). La recurrència temàtica pertany al pla del contingut (significat, concepte, *mythos*): a pesar de la inevitable estratificació, ja que l'actualització dels mites és constant en la tradició cultural, la persistència de la forma, parafrasejant Ginzburg, equival a la constància substancial del significat (Ginzburg, 1989: 54). La recurrència temàtica es caracteritza per mantenir un alè mític, i és aquest el motiu de la seva pervivència en la tradició cultural, essent present en la serialitat televisiva estatunidenca analitzada en aquesta recerca. Al nostre entendre, la perpetuació del mite a través del ritual (vegeu Dumézil, 1970) es produeix tant a través del significat com del significant (vegeu Lacalle, 2000), tot i que de manera ben diferenciada, com ja s'ha constatat. Propp detalla que els mites no són reproduccions fidedignes del ritus, sinó narracions que perviuen als seus antecedents (Propp, 1940: 332). La comprensió de la recurrència –perquè un motiu literari o cultural segueix present a la tradició cultural– provindrà del seu origen com a ritu, mite i ritual. Hem observat que la serialitat televisiva estatunidenca analitzada és, primordialment, fagocitadora de la ficció i la no ficció³⁵⁹. A *CSI* s'observen alguns casos de recurrència temàtica mítica, quantitativament menors que la resta de referències, i presents també a d'altres sèries. La coincidència entre sèries i la diacronia dels motius ens duu a la conclusió que la recurrència temàtica roman en la producció de ficció, independentment de tots els condicionants esmentats i analitzats.

2.4.6. Dos casos de recurrència temàtica i mítica a CSI

La recurrència temàtica es caracteritza per la repetició del motiu (els casos de recurrència escollits es repeteixen a les sèries del corpus), que no es limita a la relació

³⁵⁹ Vegeu el *Context* de les sèries del corpus.

hipertext-hipotext, de manera que podem establir la genealogia del motiu literari, estudiar els motius antropològics de la persistència del motiu i la seva presència a la producció cultural. La recurrència mítica té com a objectiu la comunicació del mite.

2.4.6.1. La princesa sacrificial

Un dels casos de recurrència temàtica de *CSI* és el motiu de la dona que fa d'èsser de l'assassí. En el cas de *CSI: Las Vegas*, es tracta de Sara a l'episodi "El estrangulador del strip" ("The Strip Strangler", 1.23) i a *Perdidos*, de Claire respecte Ethan Rom ("Bienvenida", "Homecoming", 1.15). En ambdues sèries, dues dones d'un grup heterogeni, format per homes i dones, s'ofereixen com a reclam per a capturar l'enemic que posa en perill tot el grup, ja sigui un assassí en sèrie (*CSI*) o un segrestador misteriós, desconegut i molt violent (*Perdidos*). Es tracta d'un motiu literari que prové de la princesa sacrificial dels contes. Dividim el motiu en el que considerem que són els seus quatre ingredients bàsics: el rapte, la dona, l'assassí i l'heroi. El motiu està compostat per les funcions actancials i l'esquema narratiu canònic greimasianà modèlic (Greimas, 1976, 1979). El perquè de la reiteració del motiu de la princesa sacrificial, doncs, té una triple vessant, formada per la dona sacrificial i sacrificada, la serp engullidora i l'heroi que salva el poble. Als contes meravellosos russos era habitual el rapte de la princesa per una serp, un ocell de foc, o el vent, que més endavant van derivar en esperits malignes i dimonis (Propp, 1940: 318-319). El motiu dels tributs de la serp, o de l'enfrontament amb la serp, té l'origen en la serp engolidora, segons Propp, que la relaciona amb els ritus d'iniciació de "engullimiento" i "eructado" practicats per diverses tribus primitives (Propp, 1940: 329-331), i que se celebraven en cabanes amb forma de monstre. Després del ritus, el neòfit estava imbuït de poders màgics que li eren útils per a vèncer les feres³⁶⁰, gràcies a la ingesta (Propp, 1940: 332).

És també un motiu bíblic (Jonàs obté el do profètic al ventre de la balena) i de la tradició greco-llatina (Cronos devorant els seus fills, conferint-los divinitat). Es manté el caràcter positiu del mite i del ritus original, que confereix força a l'heroi i l'ajuda a vèncer l'enemic. Quant a les constel·lacions temàtiques i antropològiques proposades per Durand (1960), el deixeble de Bachelard situa el motiu en "el descens i la copa" i fa èmfasi en el motiu antropològic de l'engolliment, en "l'intimité digestive", en oposició a

³⁶⁰ "La permanencia en el estómago de la fiera confería a quien salía de él capacidades mágicas, y en especial el poder sobre las fieras" (Propp, 1940: 332).

l'ascensió, que "est appel a l'extériorité" (Durand, 1960: 227), així com en el descens als abismes, les profunditats, i la resurrecció de Crist (Durand, 1960: 231).

El motiu s'ha estratificat al llarg de la tradició cultural, i acostuma a anar acompanyat de l'heroi que salva la princesa, i en ocasions ha donat lloc a llegendes, com Sant Jordi, qui mata el drac a cavall, una forma ja present als contes i mites analitzats per Propp. Posar a la princesa en perill, o sacrificar-la, equival a salvar d'altres vides, amb l'objectiu de capturar l'assassí (la serp o el drac). Entre els motius literaris sobre la dona sacrificial destaca la tradició cultural occidental del s. XIX, que exaltava el paper de la dona com a "guardiana de la pureza e integridad del hogar" (Dijkstra, 1984: 8), per la seva puresa, vinculada a la imatge de la Verge Maria (Dijkstra, 1984: 18) i amb representacions concretes com *Tiempos difíciles*, de Charles Dickens (1854), o el personatge d'Elsa a *Lohengrin* (Richard Wagner, 1848). Al s. XIX es considerava que la capacitat de sacrifici de la dona la situava per damunt del home (Dijkstra, 1984: 13). Julieta (*Romeu i Julieta*), Mimí (Murger, versió *La Bohème*, de Puccini) i Ofelia, el personatge de *Hamlet*, es van exaltar al s. XIX com a figures paradigmàtiques del sacrifici per amor.

2.4.6.2. La prostituta i el redemptor

Un altre cas de recurrència temàtica de les sèries analitzades és el de la relació íntima d'un dels protagonistes masculins amb una prostituta, present tant a *CSI*, entre els personatges de Nick i Kristy ("Los asesinatos de la I-15", "I-15 Murders", 1.11; "Boom", "Boom", 1.13), com a *El ala oeste*, en els personatges de Sam i Laurie. Les conseqüències del fet són idèntiques a les dues sèries: penediment del protagonista, malestar amb els superiors jeràrquics i utilització perversa dels antagonistes. Mario Praz assenyala diversos casos del "motivo de la prostituta regenerada por el amor", dels quals destaquem la cortesana de *Manon Lescaut* (1731), la Zulietta de les *Confessions* de Rousseau, la balada *Der Gott und die Bajadere*, de Goethe, i lady Milford de *Kabale und Liebe*, de Schiller. Per als romàntics, el motiu és un dels aspectes de la bellesa contaminada (Praz, 1986: 209-210).

El motiu té una doble vessant: la dona perillosa i l'home redemptor. Un personatge masculí, amb atributs de valor positius, té amistat i relacions sexuals amb una prostituta. Fa referència a l'home que peca però s'allunya de la dona, amb voluntat redemptora. Malgrat la seva intenció, el motiu té un final tràgic. El rol reservat a l'home és el del jove heroi que resisteix la temptació (*Parsifal*, Richard Wagner, 1882; Ulisses respecte les sirenes a l'*Odissea*). Es tracta d'un motiu literari que articula la pel·lícula *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990). El protagonista del motiu a *CSI*, Nick, fa una

al·lusió explícita al film: "Esto no es *Pretty Woman*" ("Boom", "Boom", 1.13), al·lusió explícita que caracteritza les citacions autoreferencials. Com a motiu bíblic, es remet a Jesús i Maria Magdalena. La dona perillosa, com a font de pecat: la tradició cultural i literària del motiu de la *femme fatale* es remunta a les sirenes (l'*Odissea* d'Homer, també a l'*Ulisses* de Joyce), les bruixes i les súcubes, fins arribar a Carmen, "mujer carnal y fatal moderna, mujer dionisiaca y arquetipo nocturno (...), la mujer-diablo" (Gubern, 2002: 61, 63). El motiu és especialment present a l'època decadentista, entre finals de s. XIX i principis del s. XX, amb obres com *La belle dame sans merci*, de John Keats (1819); *La caída del abate Mouret* (1875) i *Nana* (1879), ambdues d'Émile Zola; *La tentación de San Antonio* (1874) i *Salammbó* (1862), de Gustave Flaubert; *Salomé*, d'Oscar Wilde (1894); el poema *Hérodiade*, de Mallarmé (1864); *Turandot* (Giacommo Puccini, 1926), *La mujer y el pelele*, de Pierre Louÿs (1898); la pintura *El valle de la inocencia*, de L.v. Hoffmann, 1897). Mitjançant els dos casos de recurrència observats a les sèries constatem la vigència de la tradicional oposició de la dona santa, angelical, i la dona prostituta, pèrfida, vampiressa. Per a l'home es reserva un rol redemptor, salvador, o de resistència a la temptació.

3. 'EL ALA OESTE DE LA CASA BLANCA'. EL REGNE DE LA PARAULA

3.1. Context

3.1.1. Introducció

El ala oeste de la Casa Blanca és una sèrie sobre el sistema polític estatunidenc. Pertany al gènere de drama polític i retrata un equip d'administració d'un govern estatunidenc demòcrata de ficció. La sèrie va començar a emetre's l'any 1999, al final de la presidència de William J. Clinton (1993-2001) i va acabar la seva setena i última temporada el maig de 2006, durant el segon mandat de George W. Bush fill (2001-2004, 2004-2008). Episodi rere episodi es revisa la legislació i la política estatunidenca, pel que fa a temes d'interès social (la immigració, l'educació, la seguretat social, les lleis de control d'armament) polític (el cens, les condemnes mínimes obligatòries, els crims per odi, la pena de mort) i de política exterior (la intervenció en conflictes armats, la relació amb altres països). En un moment de desprestigi de la classe política, i en un país en què els nivells d'abstenció electoral són prou elevats, la sèrie ha estat qualificada, pels mateixos productors, de "a kind of a valentine to public service. It celebrates our institutions"³⁶¹, i per la premsa, de "a love letter to American democracy"³⁶².

Destaquen com a peces clau d'*El ala oeste* l'argumentació i la dialèctica dels personatges –entesa com l'art del diàleg i la discussió. Segons el mateix creador de la sèrie, Aaron Sorkin, entrevistat a la NBC, els personatges són capaços de tractar un tema des de tots els punts de vista possibles³⁶³. El creador d'*El ala oeste* tenia la intenció de fer un retrat de la part no visible de la política estatunidenca³⁶⁴, amb la qual els productors volien contribuir, en la mesura de les seves possibilitats³⁶⁵, a recuperar la passió per la cosa pública. *El ala oeste* té èxit perquè és diferent de la resta de sèries televisives, perquè es dirigeix a l'intel·lecte de l'espectador en un moment de saturació de telerealitat i perquè explora els límits entre allò públic i privat³⁶⁶, a més de tractar un dels *temes de sempre* més atractius: el poder.

³⁶¹ SMITH, T. (2000c), "Aaron Sorkin: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus," NBC, 27-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html>.

³⁶² WALDMAN, A. J. (2006d), "West Wing: a Love Letter to American Democracy", *TelevisionWeek*, 31-07/07-08-2006.

³⁶³ SMITH, T. (2000c).

³⁶⁴ Sorkin en declaracions a *Directors World*, dins Waldman, 2006: d.

³⁶⁵ Cfr. Miller, 2000: els productors afirmen que no tenen tantes pretensions.

³⁶⁶ Cfr. afirmacions de l'actor John Spencer en declaracions a *El País* (Kierkegaard, 2003).

3.1.2. Audiència

El ala oeste es va estrenar als EUA el 22 de setembre de 1999. Quatre anys més tard, el 13 de novembre de 2003, es va començar a emetre a Espanya. Les dades d'audiència a l'Estat espanyol no són significatives, a causa de la programació de Televisió Espanyola. La sèrie va finalitzar als Estats Units al maig de 2006. A Espanya les emissions entre la tercera i la quarta temporada van patir una prolongada interrupció, que es va reprendre el maig de 2007. Pel que fa a les dades d'audiència als Estats Units, els mateixos productors no esperaven que fossin excessivament elevades. Durant la primera temporada, als EUA, *El ala oeste* va assolir, en moments puntuals, els 17,6 milions d'espectadors. Les dades d'audiència inicials oscil·laven entre els 13 i els 15 milions d'espectadors³⁶⁷. El primer dia de la cinquena temporada es van superar els 18 milions d'espectadors³⁶⁸. Però durant les dues últimes temporades es va produir un important descens d'audiència. *El ala oeste* havia desaparegut de les llistes de programes més vistos, cosa que va justificar, juntament amb la mort de Spencer i el relleu presidencial de Bartlet, el final de la sèrie³⁶⁹. *El ala oeste* compleix amb escreix els estàndards de televisió de qualitat pel que fa a aconseguir èxit tant de crítica com de públic. No només va obtenir crítiques excel·lents des del principi, a més figurava al 29è lloc de les llistes de *prime-time* de Nielsen³⁷⁰. Durant la primera temporada es va mantenir en aquesta posició, entre els 30 programes més vistos³⁷¹. Pel que fa al tipus d'audiència, *El ala oeste* ha atret un target d'espectadors culte, instruït, de classe mitjana-alta, amb poder adquisitiu, considerat molt interessant pels anunciants.

A Espanya, la primera temporada es va començar a emetre el 13-11-2003 (els dijous, emissions setmanals, a TVE1, en *late-night*). La segona temporada va començar el 19-02-2004 (els dijous, també en emissions setmanals, però en *prime time*, a les 22.30 h., i per La2)³⁷². La tercera temporada va començar el 27-06-2005 (emissions de dilluns a dijous, per La2, 23.45-02.00 h.) i va finalitzar 1-07-2006. Des d'aquesta data i fins el maig de 2007 no hi va haver emissions; moment en què es comença a emetre la

³⁶⁷ Al març de 2000, la sèrie va tenir 13 milions d'espectadors (Miller, 2000). A l'octubre, 15 milions d'espectadors (Smith, 2000: a).

³⁶⁸ <<http://www.seriesdetv.com>>.

³⁶⁹ WALDMAN, A. J. (2006d), "West Wing: a Love Letter to American Democracy", *TelevisionWeek*, 31-07/07-08-2006.

³⁷⁰ Íbidem.

³⁷¹ MILLER, M. (2000), "The Real White House", *Brill's Content*, 01-03-2000.

³⁷² Dins el programa contenidor "En serie" de La2, amb *A dos metros bajo tierra* i *Las chicas Gilmore*.

quarta temporada (els divendres, emissions setmanals, La2, entre 23-45 i 00.05 h.)³⁷³. El 27 de juny de 2005 aconseguia una quota de pantalla del 8,1%, 137.000 espectadors, amb l'emissió de l'episodi "Isaac e Ismael" ("Isaac & Ismael", 3.1). En el cas d'*El ala oeste*, a l'Estat espanyol, podem fer referència a una sèrie de culte amb una audiència restringida, determinada pel mateix estatus sociocultural que l'estatunidenca.

3.1.3. Tipologia televisiva

El ala oeste és una sèrie episòdica que tendeix a la serialització. La serialització prové, bàsicament, de l'existència de trames serials arc i intraepisòdiques: els episodis no són completament autònoms i tant el conjunt d'episodis com el conjunt de temporades obeeixen a un ordre cronològic determinat. Com no és gens habitual en sèries de llarga durada, *El ala oeste*, en consonància amb la provisionalitat que, segons la versió de creadors i productors a la premsa estatunidenca, va afectar el conjunt de la sèrie, no disposava d'una Bíblia³⁷⁴; els personatges i les trames d'aquesta creació d'Aaron Sorkin es van anar desenvolupant a mida que la sèrie avançava. La serialitat, entesa com a continuïtat, es basa en els protagonistes i l'escenari, i determina la trama i el tema de la sèrie: l'acció de govern d'una administració estatunidenca.

3.1.4. Premis i ressò social

La sèrie va obtenir nou premis Emmy en una sola temporada, la primera. Acabada la setena temporada, la sèrie havia aconseguit no només un rècord incontestable d'Emmys a la història de la televisió, amb 27 guardons, superant per un Emmy a *Canción triste de Hill Street*, sinó també mantenir-se durant set temporades en antena, amb un producte que s'allunya completament dels esquemes televisius convencionals. Referent a la particular idiosincràcia d'*El ala oeste*, no s'ha de perdre de vista que també ha rebut el guardó Heritage que concedeix la Television Critics Association (TCA), per productes televisius amb un impacte social i cultural perdurable. Entre determinats cercles, als Estats Units, va esdevenir una sèrie de visió gairebé obligada,

³⁷³ Dades a partir de les notes de premsa de RTVE i *FormulaTV*. L'agost de 2005 ja s'havia emès la quarta temporada, a La2, en *late-night*, 01.00 (*Mundoplus*).

³⁷⁴ MILLER, M. (2000), "The Real White House", *Brill's Content*, 01-03-2000.

perquè va es va convertir en tema de conversa. No eren infreqüents els articles de premsa sobre la sèrie³⁷⁵.

3.1.5. Naixement de la sèrie

El presidente y Miss Wade (*The American President*, Rob Reiner, 1995) comèdia protagonitzada per Annette Benning i Michael Douglas, és un dels punts de partida d'*El ala oeste*. A *The West Wing Script Book* (2002), Sorkin explica que va tenir la idea amb el seu amic Akiva Goldsman, productor i guionista (*Una mente maravillosa*, Ron Howard, 2001, entre d'altres) qui va assenyalar el pòster de *The American President* i li va dir: "That should be a pilot"³⁷⁶. El guió de la pel·lícula era excessivament llarg –385 pàgines, triplicant l'extensió habitual per a pel·lícules de dues hores, que són 120 pàgines– i, quan el va escurçar, es va adonar que tenia material suficient com per fer-ne algun altre producte. Naixia així l'episodi pilot d'*El ala oeste*³⁷⁷. Sorkin i el productor executiu de la NBC John Wells, també demòcrata, estaven d'acord en què hi havia un creixent desprestigi de la política en l'opinió pública, reduïda a una caricatura de persones que només persegueixen el poder. En la seva visita, Sorkin havia quedat admirat de veure persones amb molt de talent, que cobraven molt menys que el que podrien haver guanyat a Wall Street, completament apassionades per la seva feina, amb ganes de canviar les coses. Wells hi va estar d'acord, però assumint que no seria fàcil vendre a les cadenes la idea d'una sèrie basada en la classe política, que en aquells moments estava desprestigiada. Efectivament, la idea no va entusiasmar la NBC, però li van encarregar escriure'n el pilot. Sorkin el va lliurar el Nadal de 1997. Quan Sorkin i Wells es reunien amb els executius per parlar del projecte, a principis de 1998, Clinton negava que hagués tingut relacions sexuals amb la becària. El moment no podia haver estat menys oportú; la cadena s'hi va negar. Però Wells seguia interessat en *El ala oeste*, i va aconseguir que la NBC comprés la idea. No va ser fins sis mesos després que Wells va poder dir a Sorkin "We're ready to make it"³⁷⁸.

³⁷⁵ Cfr. Matthew Miller criticant aquells periodistes i articulistes estatunidencs que no segueixen la sèrie a Miller, 2000.

³⁷⁶ *On Writing*, 2003.

³⁷⁷ WALDMAN, A. J. (2006d), "West Wing: a Love Letter to American Democracy", *TelevisionWeek*, 31-07/07-08-2006.

³⁷⁸ MILLER, M. (2000), "The Real White House", *Brill's Content*, 01-03-2000.

3.1.6. Creadors

Aaron Sorkin (Nova York, 1961) és dramaturg (*A Few Good Men*, 1989, i *Making Movies*, 1990, *The Farnsworth Invention*, 2006³⁷⁹), autor del guió de la versió cinematogràfica d'*Algunos hombres buenos* (*A Few Good Men*, Rob Reiner, 1992), pel·lícula en què Sorkin tracta, una vegada més, sobre el companyerisme³⁸⁰. Algunes de les seves creacions han estat nominades als Oscar i als Globus d'Or, entre elles *Malicia* (*Malice*, Harold Becker, 1993), *El presidente y miss Wade* (*The American President*, Rob Reiner, 1995)³⁸¹ i *Charlie Wilson's War* (2007). També és productor executiu i creador de la sèrie *Sports Night* (ABC, 1998-2000)³⁸², la seva primera sèrie televisiva, i de la còmico-satírica *Studio 60 On the Sunset Strip* (NBC, 2006-). La qualitat dels diàlegs d'*El ala oeste de la Casa Blanca* supera amb escreix la de la resta de sèries analitzades en aquesta investigació. Només la quantitat de text dels guions dels episodis fa difícil qualsevol mena de comparació i explica el perquè de la rapidesa dels diàlegs³⁸³. Aaron Sorkin, llicenciat en dramaturgia per la Universitat de Syracuse, reconeixia que el mitjà televisiu li era tan aliè com ho hauria estat escriure una òpera³⁸⁴. Sorkin es defineix com un escriptor, un dramaturg (*a playwright*), més que un guionista³⁸⁵. No considera que la manera d'escriure hagi de variar en funció del format o el mitjà –sèries de televisió, pel·lícules o teatre. La motivació de Sorkin per escollir el mitjà televisiu és que actualment les sèries televisives són més perdurables a la “public consciousness”

³⁷⁹ Adaptació teatral d'un projecte cinematogràfic.

³⁸⁰ Sembla ser que Sorkin la va escriure a partir de l'experiència personal de la germana de Sorkin, sobre les vexacions d'un soldat a Cuba.

³⁸¹ El president estatunidenc, vidu, s'enamora d'una directiva d'un grup de pressió ecologista. La seva popularitat cau estrepitosament; en aquesta comèdia romàntica els protagonistes intenten conciliar la seva passió amb la política del país.

³⁸² Aclamat per la crítica, va tenir poca audiència. Era una sèrie d'una durada de 30 minuts, cosa que Sorkin considerava positiva, com a aprenentatge personal, abans de fer els episodis d'una hora d'*El ala oeste*. *Comedy Central.com*, 2001.

³⁸³ La transcripció del guió d'un episodi d'*El ala oeste* acostuma a tenir unes 60 pàgines de mitjana, el doble que les de la resta de sèries, que oscil·len entre les 25 i les 35 pàgines. Recordem que totes les sèries analitzades tenen una hora de durada, publicitat inclosa.

³⁸⁴ LEVESQUE, J. (2000), “Aaron Sorkin is a man of many words”, *Seattle Post-Intelligencer*, 07-03-2000 <<http://seattlepi.nwsource.com/tv/sork07.shtml>>.

³⁸⁵ “I'm not so much a showrunner or a producer. I'm really a writer”. *Comedy Central.Com*, 2001. “I love writing but I hate starting. The page is awfully white and it says: “You may have fooled some of the people some of the time but those days are over, giftless. I'm not your agent and I'm not your mommy, I'm a white piece of paper, you wanna dance with me?” and I really, really don't. I don't want any trouble. I'll go peaceable-like. (Sorkin, 2002: Volume 1, Introduction).

que en el passat³⁸⁶. D'acord amb la manca de diferenciació de Sorkin entre escriure per televisió o per a altres mitjans, rebutja treballar amb fórmules establertes, especialment les que anomena “menyspreables” fórmules televisives dels productors executius – “I don't break the rules. I break the fake TV rules”– i explica que prefereix recórrer a les regles del drama d'Aristòtil³⁸⁷.

Similituds de les sèries de Sorkin

Studio 60 i *Sports Night* tracten de les entreteles de la producció televisiva, en clau de ficció: *Sports Night* se centra en un programa esportiu; *Studio 60* en una cadena de televisió, amb similituds biogràfiques reconegudes per Sorkin respecte el procés de producció d'*El ala oeste*³⁸⁸. Pel que fa a la marca de l'autor, hi ha interessants coincidències entre *Studio 60* i *El ala oeste*, com ara els diàlegs ràpids i incisius, el repartiment coral i les corredisses pels passadissos. Les tres sèries televisives de Sorkin, fins ara (*Sports Night*, *El ala oeste*, *Studio 60 On the Sunset Strip*), comparteixen un conjunt de característiques que defineixen l'estil del creador: són sèries corals amb diàlegs vertiginosos, amb una sèrie de *recurrencies d'autoria*. Sorkin ha reconegut que reutilitza el seu propi material³⁸⁹. En una de les pàgines web no oficials sobre la sèrie, es va publicar una llista de similituds entre *El ala oeste* i *Sports Night*, que inclouen noms d'episodis, actors, noms de personatges i temes similars de les trames personals (situacions compromeses, problemes psicològics, relacions amoroses i familiars,...)³⁹⁰.

3.1.7. Actors i personatges

La majoria d'actors d'*El ala oeste de la Casa Blanca* provenien del teatre³⁹¹. La sèrie també va comptar amb actors cinematogràfics de fama reconeguda: Martin Sheen

³⁸⁶ CARTER, B. (2006b), “West wing'to West Coast: TV's Auteur Portrays TV”, *The New York Times*, 11-09-2006.

³⁸⁷ *On Writing*, 2003.

³⁸⁸ Dos personatges són acomiadats perquè se'ls considera massa liberals, com va succeir a *El ala oeste* arran de l'11-S (Carter, 2006).

³⁸⁹ Una escena de Mandy, desempaquetant caixes, i una de Donna, transportant-ne, molt similars a escenes de *El presidente...* *On Writing*, 2003: 4.

³⁹⁰ Vetsch, P., “Overlaps between 'Sports Night' & 'West Wing'”, *The West Wing Continuity guide. Unofficial*, <<http://westwing.bewarne.com/overlaps/default.html>>.

³⁹¹ CALVO, J.M. (2003), “TVE estrena 'El ala oeste de la Casa Blanca'”, <<http://www.elpais.com>>, 03-11-2003.

(*Malas tierras*, Terrence Malick, 1973; *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola, 1979; *Wall Street*, Oliver Stone, 1987; *Los infiltrados*, Martin Scorsese, 2006), que ha interpretat diverses vegades papers polítics o presidencials (*La zona muerta*, David Cronenberg, 1983; *El presidente y miss Wade*, Rob Reiner, 1995 i *Bobby*, Emilio Estevez, 2006), John Spencer³⁹² (*Juegos de guerra*, John Badham, 1983; *Presunto inocente*, Alan J. Pakula, 1990; *La roca*, Michael Bay, 1996, i diverses sèries televisives, entre elles *La ley de Los Angeles*, de 1990 a 1994) i Rob Lowe (*Rebeldes*, Francis Ford Coppola, 1983; *Contact*, Robert Zemeckis, 1997, i, a més de les esmentades, la sèrie televisiva *A new kind of family*, ABC: 1979-1980). També es van incorporar a la sèrie en altres temporades Alan Alda (*M*A*S*H**, CBS: 1972-1983), Christian Slater (*Amor a quemarropa*, Tony Scott, 1993), Matthew Perry (*Friends*, NBC: 1994-2004) i Joshua Malina (*El presidente y miss Wade*, *Malicia*).

Jed Bartlet (Martin Sheen), premi Nobel d'Economia de 1993 i ex governador de la seva ciutat natal, New Hampshire, és president dels EUA des de 1998. Té una àmplia cultura, una intel·ligència superior a la mitja i un caràcter fort. Pateix esclerosi múltiple. Porta més de 30 anys casat amb Abby, amb qui té tres filles –Liz, Ellie i **Zoey (Elizabeth Moss)**. La primera dama, **Abby Bartlet (Stockard Channing)**, té un paper actiu en el Govern, especialment pel que fa als drets socials i de la dona. És llicenciada en medicina per Harvard i va criar les seves tres filles mentre treballava a un hospital com a cirurgiana i com a professora universitària. **Leo McGarry (John Spencer)**, és l'home íntegre que va impulsar la candidatura de Bartlet com a president i qui va escollir tots els membres del Gabinet. Va servir a Vietnam com a pilot, i després es va llicenciar en Dret. Va haver d'ingressar en una clínica de desintoxicació per addicció a l'àlcohol i al vàlium. L'assistent personal del president, **Charlie Young (Dulé Hill)**, és un jove que es presentava per un lloc de treball de categoria inferior, però va ser contractat per Josh com a assistent del president per les seves aptituds i un currículum excel·lent³⁹³. La seva mare, oficial de policia, va ser assassinada en acte de servei. La secretària de premsa, **Claudia Jean, CJ; Cregg (Allison Janney)**, és una dona àgil, ràpida, que sempre té una resposta a punt per als periodistes a la sala de

³⁹² La mort del qual va ser un xoc per a tot l'equip, segons Martin Sheen: "John's death signaled it was time to leave" (Waldman, 2006: d) i Lawrence O'Donnell (Waldman, 2006: b). Spencer, com el personatge que interpretava, estava divorciat i havia estat en tractament per alcoholisme. La mort de l'actor es va dramatitzar: a l'episodi "Réquiem" ("Requiem", 7.18), es van celebrar els funerals de Leo.

³⁹³ Episodi "Una represalia proporcional" ("A proportional Response", 1.3).

premsa. És una professional excel·lent, que sap nedar i guardar la roba. L'ajudant del cap de Gabinet, **Josh Lyman (Bradley Whitford)**, és un dels membres més competitius de l'equip. El seu estil arrogant l'enfronta en ocasions als republicans, però demostra una fidelitat absoluta per la seva gent. L'assistent de l'ajudant del cap de Gabinet (Josh), **Donna Moss (Janel Moloney)**, se sent relativament atreta pel seu cap. Donna és atractiva i eficient, tot i que en ocasions, una mica ingènua. El director de Comunicacions, **Toby Ziegler (Richard Schiff)**, és qui escriu els discursos del president. És brillant, perfeccionista i pot arribar a ser incòmode. No té cap inconvenient a enfrontar-se dialècticament al president. L'ajudant del director de Comunicacions, **Sam Seaborn (Rob Lowe)**, treballava com a advocat quan Josh el va contractar. Els amos del prestigiós bufet Dewey Ballantine volien fer-lo soci, però no va dubtar a deixar-ho tot per la política. Com Toby, escriu els discursos del president, i arriba a adquirir el mateix perfeccionisme que el seu cap.

Els protagonistes d'*El ala oeste* no tenen un passat, ni hi ha un plantejament previ del seu perfil, però estan perfectament ben definits. Segons Sorkin, anaven sorgint sobre la marxa. El creador podia respondre “què volen” els personatges però no “com són”³⁹⁴. Els protagonistes d'*El ala oeste* són versemblants, retratant els seus corresponents defectes i virtuts, cosa que incrementa l'interès de *El ala oeste*. Els protagonistes tenen una relació amb la seva activitat laboral (són intel·ligents, tenen èxit professional, s'enfronten constantment a situacions complicades) i una altra amb la seva vida personal (tots els protagonistes viuen conflictes de parella). Dit d'una altra manera: els conflictes permanents (i les trames), necessaris per la tensió dramàtica, provenen tant del tipus de càrrec com de la vida personal dels protagonistes.

3.1.8. Característiques de producció

Superproducció cinematogràfica

De la mateixa manera que la resta de sèries analitzades en aquesta investigació, *El ala oeste* es concep com una superproducció cinematogràfica, en què cadascun dels episodis són concebuts i produïts com petites pel·lícules. *El ala oeste* és una superproducció cinematogràfica a la recerca del ritme i la musicalitat; una novel·la llarga composta per diversos episodis. L'estil cinematogràfic de la sèrie s'aconsegueix gravant, en 35 mm, preses llargues amb *steadicam*. Sorkin s'enorgulleix de poder

³⁹⁴ *On Writing*, 2003: 6.

afirmar que cap membre de l'equip no diria mai: "Bueno, sólo es TV, pasemos de esto"³⁹⁵. *El ala oeste* cerca la versemblança mitjançant amb una reproducció fidel de la Casa Blanca, tenint cura dels decorats fins a l'últim detall i procurant imitar els moviments i l'estil dels seus treballadors³⁹⁶. La sèrie es va gravar als estudis de Warner Bros a Los Angeles³⁹⁷.

Canvis a la sèrie

La sèrie va viure un parell de canvis notables: un dels actors principals, Rob Lowe, i el creador d'*El ala oeste*, Aaron Sorkin, van deixar la sèrie. Primer ho va fer Lowe, el 2002; el creador va marxar el 2003. John Wells, un dels productors executius d'*El ala oeste*, va substituir Sorkin el novembre de 2003, moment en què la NBC va renovar la sèrie per a dues temporades més³⁹⁸. Thomas Schlamme (*The Larry Sanders Show*, HBO: 1992-1998), parella de direcció i producció de Sorkin, tant a *Sports Night* com a *El ala oeste* –va dirigir la majoria d'episodis de la primera temporada–, va deixar la sèrie amb ell. Els motius de la marxa de Sorkin en la cinquena temporada, segons la cadena, eren l'àlterament dels processos de producció³⁹⁹, amb el conseqüent augment de costos a causa de la seva caòtica manera de treballar, i el liberalisme assolit en la tercera i quarta temporades⁴⁰⁰. Sorkin explicava que es va sentir pressionat per la cadena de cara a la cinquena temporada. Rob Lowe va deixar *El ala oeste* a la quarta temporada perquè reclamava més protagonisme per al seu personatge, com inicialment estava previst. Sorkin, tot i que preferia que es quedés, el considerava un més dels vuit actors principals. En el plantejament inicial de la sèrie Bartlet havia de tenir poc protagonisme, perquè Sorkin ja havia treballat el personatge del president dels EUA a la pel·lícula *El presidente y miss Wade*. Bartlet havia de ser un personatge menor, i

³⁹⁵ "Valores añadidos". *El ala oeste de la Casa Blanca*, 1a temporada.

³⁹⁶ "Valores añadidos", *El ala oeste de la Casa Blanca*, 1a temporada.

³⁹⁷ SMITH, T. (2000a), "The West Wing: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Special," NBC, 04-10-2000 <http://www.pbs.org/newshour/bb/media/july-dec00/westwing_10-4.html>.

³⁹⁸ CALVO, J.M. (2003), "TVE estrena 'El ala oeste de la Casa Blanca'", <<http://www.elpais.com>>, 03-11-2003.

³⁹⁹ "His hectic writing schedule, which often lead to cost overruns and schedule slips, was too much for Warner Bros., to endure" (Waldman, 2006: d).

⁴⁰⁰ Es comentava que Sorkin tenia una "agitada vida personal" (Calvo, 2003). L'any 2001, Sorkin va ser arrestat per possessió de drogues i alliberat sense càrrecs després del tractament (Waldman, 2006: d).

l'acció havia d'estar centrada en el seu equip. El mateix Martin Sheen⁴⁰¹ va contribuir a que el seu personatge tingués més protagonisme: gravar l'episodi pilot el va entusiasmar, i ben aviat va voler allargar el seu contracte, dels 4 episodis previstos inicialment a 22⁴⁰². Els crítics televisius no van ser gens benvolents amb Lowe; l'acusaven de deixar la sèrie que l'havia consolidat com a actor de prestigi⁴⁰³. Les sèries que va protagonitzar després (*Dr. Vegas*, CBS: 2004 i *The Lyon's Den*, NBC: 2003) no van funcionar. *The Lyon's Den*, que es va cancel·lar després de l'emissió de només 6 episodis, també pertanyia al gènere de drama polític. Rob Lowe n'era un dels productors executius.

3.1.9. Particularitats inherents a la sèrie

Assessors

Per a dotar la sèrie de la major versemblança possible, els creadors i productors han comptat amb l'assessorament d'antics membres de la Casa Blanca, com Dee Dee Myers, secretària de premsa de l'era Clinton⁴⁰⁴; Patrick K. Caddell, estratega de Jimmy Carter; John Podesta i Leon Pannetta, consellers de Clinton, i el republicà Marlin Fitzwater⁴⁰⁵, portaveu de la Casa Blanca dels presidents Ronald Reagan i George W. Bush pare. Moltes trames van néixer durant la discussió de l'equip d'assessors i de guionistes.

Versemblança i passadissos

Els creadors de la sèrie cerquen la màxima versemblança i fidelitat a la realitat per respecte a la Casa Blanca com a institució⁴⁰⁶, sempre d'acord amb la premissa segons la qual "the appearance of reality is more important than reality", com afirma Sorkin

⁴⁰¹ Altres possibles presidents: Alan Alda, Sidney Poitier i Jason Robards (Waldman, 2006: d).

⁴⁰² MILLER, M. (2000), "The Real White House", *Brill's Content*, 01-03-2000.

⁴⁰³ "Rob Lowe vuelve a la televisión", *TV manía*, *La Vanguardia*, 11/17-11-2006.

⁴⁰⁴ En declaracions a "Valores añadidos". *El ala oeste de la Casa Blanca*, 1a temporada, Myers explicava: "Hay un amplio espectro de cuestiones que abordamos en la serie. Se hace igual que en la Casa Blanca. Abarca desde lo verdadero, pero absurdo, a lo más serio, que trata de guerra y paz, de vida y muerte...y de todo lo que hay en medio"; WALDMAN, A. J. (2006d), "West Wing: a Love Letter to American Democracy", *TelevisionWeek*, 31-07/07-08-2006.

⁴⁰⁵ Myers va recomanar-lo com a assessor republicà. Fitzwater ja havia assessorat Sorkin durant la producció de *El presidente y miss Wade*.

⁴⁰⁶ SMITH, T. (2000e), "Marlin Fitzwater: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus," NBC, 8-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/fitzwater.html>.

entrevistat per la NBC⁴⁰⁷. El retrat és fidedigne; els personatges també es poden equivocar⁴⁰⁸, la sèrie no reproduceix una administració perfecta. Lockhart confirma que, també en aquest sentit, la sèrie esdevé fidel a l'original⁴⁰⁹. La pressió inherent a la feina dels protagonistes i la pressa constant es reproduïen als passadissos; un espai que ha tingut una importància creixent a les sèries estatunidenques⁴¹⁰, simbolitzant l'estrès i el neguit de la vida moderna. La necessitat de guanyar temps se simbolitza en la utilització d'un espai *mort*, de pas, banal, que no té cap utilitat específica, més enllà d'unir estances. Els passadissos d'*El ala oeste* –i les sèries coetànies– s'usen per a conversar-hi, prendre decisions de màxima importància o flirtejar, i fins i tot han estat objecte d'autoparòdia. En el cas d'*El ala oeste*, el ritme vertiginós dels diàlegs i les corredisses pels passadissos van perfectament acompanyats. Els actors reconeixien certa dificultat inicial en parlar i caminar alhora, amb l'esmentat ritme, i també explicaven la necessitat de memoritzar els brillants diàlegs de Sorkin, per no alterar-los.

Liberalisme

El ala oeste va rebre dos malnoms per part de la premsa estatunidenca: "The West Wonk", pel fet que tracta temes realment seriosos, i de "The Left Wing", per la liberalitat de la sèrie. Alguns dels actors, com Martin Sheen i John Spencer, comparteixen a la vida real l'activisme polític progressista en la mateixa línia ideològica insinuada a la sèrie⁴¹¹. El creador, Aaron Sorkin, és un reconegut demòcrata. Davant l'opinió generalitzada sobre la línia ideològica de la sèrie, el productor i guionista Lawrence O'Donnell Jr. recordava que durant la primera temporada Bartlet es

⁴⁰⁷ SMITH, T. (2000c), "Aaron Sorkin: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus," NBC, 27-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html>.

⁴⁰⁸ "They all seem like really wonderful people who really care about their jobs and what they're doing", Smith, 2000: b. Cfr. "Valores añadidos", *El ala oeste de la Casa Blanca*, 1a temporada.

⁴⁰⁹ "Things do go wrong, it's part of government and it's the measure of your effectiveness as a leader to deal with things going wrong (...). Things go wrong because someone made a mistake, or things go wrong because we knew we should have done the right thing, but we did the popular thing, or the easy thing. It's not quite that simple com a la sèrie" (Smith, 2000: c).

⁴¹⁰ Especialment a la majoria de sèries basades en professions (policiaques, hospitalàries, polítiques,...). *CSI*, *House* i *El ala oeste* en són alguns exemples.

⁴¹¹ Spencer, de manera no tan visible com Sheen, també era demòcrata i partidari de causes socials, especialment la lluita contra la sida. El compromís de Sheen amb causes polítiques i mediambientals li ha suposat 70 arrestos per participació a manifestacions. Sheen ha estat el narrador del documental sobre els ecosistemes marins *Learning To Sea* (Ziggy Livnat, 2004).

decantava a favor de la pena de mort⁴¹². Sorkin comentava que Bartlet a vegades tenia actituds conservadores, republicanes, que volia prendre “represàlies desproporcionades” per l’atac siri a un avió militar estatunidenc⁴¹³, i que se l’havia vist pregant agenollat al despatx oval, cosa que als republicans els hauria d’agradar⁴¹⁴.

Realitat i ficció. Dramatitzacions

En aquesta construcció d’un univers paral·lel al real, no és estrany que els guionistes se servissin de la realitat com a món referencial⁴¹⁵. Per exemple, una trama que provenia de la realitat era el dilema moral de Josh quan li donen la tarja de seguretat nuclear, basat en l’entrevista que va mantenir Sorkin amb Stephanopoulos⁴¹⁶. L’episodi en què no s’informava CJ de la invasió de Paquistán per part de l’Índia es basava en l’experiència personal de Dee Dee Myers, del que ella considerava el seu pitjor moment a la Casa Blanca⁴¹⁷. Les estadístiques que se citaven a la sèrie eren reals; els productors afirmaven que no les haurien utilitzat, en cas contrari. Usaven referències contemporànies, però evitant que es poguessin relacionar amb èpoques presidencials concretes recents –música dels Beach Boys, pel·lícules de Hitchcock... Thommas Schlamme es referia a l’intent de versemblança d’*El ala oeste* com a “veritat emocional”, a l’entrevista concedida a la NBC⁴¹⁸: no era una reproducció fidedigna de la realitat que evocava, sinó

⁴¹² (“El Sabbath”, “Take Out This Sabbath Day”, 1.14).

⁴¹³ (“Una represalia proporcional”, “A proportional Response”, 1.3).

⁴¹⁴ SMITH, T. (2000c), “Aaron Sorkin: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus,” NBC, 27-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html>.

⁴¹⁵ El món real, el món fictici i el món lúdic són les categories a què les gèneres, en última instància, fan referència, d’acord amb Jost (2005: 57-58).

⁴¹⁶ Episodi “Los chalados y esas mujeres” (“The Crackpots and These Women”, 1.5). Una altra assessora de la sèrie, Dee Dee Myers, estava erròniament convençuda que aquestes targes no existien (Miller, 2000).

⁴¹⁷ “Her worst moment in the White House came after the assassination attempt on former President Bush in 1993. Myers told reporters one Friday that the FBI was still looking into whether Saddam Hussein was involved; President Clinton would decide what to do once he reviewed the FBI’s report. It turns out President Clinton already had the report and had decided to respond by bombing Baghdad the next day. Myers was out of the loop. She came into work Saturday and put “a lid” on, slang for assuring the press there would be no more news coming out of the White House. An hour later, with U.S. missiles flying, she found herself paging reporters who were on their way to a Baltimore Orioles game, her credibility in tatters” (Miller, 2000).

⁴¹⁸ SMITH, T. (2000d), “Thommas Schlamme: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus,” NBC, 16-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/schlamme.html>.

que aconseguia un efecte de versemblança, reflectir-ne l'essència. Brad Whitford, l'actor que interpretava el personatge de Josh Lyman, destacava que, en comparació amb els programes informatius, els productors de la sèrie gaudien de més llibertat i podien tractar determinats temes amb més profunditat, descrivint aspectes de la política desconeguts per l'opinió pública perquè no tenien un interès informatiu estricte⁴¹⁹. Lockhart també considerava que la dramatització d'*El ala oeste* s'aproximava més a la veritat que molta informació periodística, que la premsa sortia força malparada del retrat a la sèrie, i que probablement s'ho mereixien. Per a Fitzwater, l'únic error de la primera temporada era l'empresonament del jutge Mendoza per, suposadament, conduir amb excés de velocitat⁴²⁰, ja que considerava que la trama no era versemblant⁴²¹. Lockhart criticava que el retrat de la política interior era superior al dedicat a política exterior⁴²². També comentava que les agres discussions que es reproduïen a la sèrie, amb alguns congressistes, en realitat no succeeixen mai – “We're very polite”⁴²³. Tot i això, Lockhart els felicitava per haver captat perfectament l'atmosfera de la Casa Blanca, i considerava que la simplificació d'alguns temes inevitable; d'acord amb el format de ficció⁴²⁴.

Administració Clinton

Per a Sorkin, tant Bartlet com Shepherd (el president de *El presidente y miss Wade*) eren “entirely fictional presidencies”⁴²⁵. Segons O'Donnell, l'Administració Clinton no era un referent buscat; les possibles similituds s'explicaven perquè era el model que tenien en el moment de la creació de la sèrie⁴²⁶. Segons els productors, no

⁴¹⁹ “The issue of the show, to an extent, every week -- and here's where the metaphors get mixed -- is how dirty do your feet have to get without suffocating yourself in the mud in order to get an inch of what you really want done?”, Smith, 2000: a.

⁴²⁰ Episodi “Navegación astronómica” (“Celestial Navigation”, 1.15).

⁴²¹ “First of all, everybody in the White House would have gotten fired. The president would have gotten impeached, and the Supreme Court nominee would have to be dumber than an owl to ever break the law by getting out of a speeding ticket” (Smith, 2000: e).

⁴²² SMITH, T. (2000f), “Joe Lockhart: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus,” NBC, 8-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/lockhart.html>.

⁴²³ Íbidem.

⁴²⁴ Íbidem.

⁴²⁵ *On Writing*, 2003.

⁴²⁶ WALDMAN, A. J. (2006b), “Real Stories Made ‘Wing’ Compelling Television”, *TelevisionWeek*, 31-07/07-08-2006.

intentaven fer el retrat de cap president concret. *El ala oeste* compartia amb l'Administració Clinton el punt de partida, l'arribada al poder d'un govern demòcrata després de 12 anys de govern republicà, i algun paral·lisme, especialment durant la primera temporada: tots dos presidents havien declarat que “the era of big government is over”⁴²⁷. Bartlet, com Clinton, feia retocar i reescriure els seus discursos, i tots dos es preocupaven per la sanitat pública⁴²⁸. Una referència al president Clinton és el comiat de Bartlet del despatx oval amb la seva esposa Abby, a la sisena temporada⁴²⁹.

11-S

La intenció de Sorkin va ser limitar les referències a la política contemporània a *El ala oeste*, cosa que li va ser impossible únicament quan van tenir lloc els atemptats de l'11-S⁴³⁰. En comptades ocasions es va establir una trama paral·lela a la realitat⁴³¹. Durant l'esmentat període, que va ser eminentment breu, els polítics reals tractaven temes més importants que els polítics de la sèrie, i els fets eren massa rellevants i recents com per a poder-los reflectir en la ficció televisiva⁴³². Per evitar que Bartlet tingués unes reaccions idèntiques –o oposades– a les de Bush, la sèrie es va limitar a fer referència “als ecos de l'època del terror actual”⁴³³.

Un càrrec clau: els secretaris de premsa

El càrrec de secretari de premsa de la Casa Blanca és clau tant en la realitat com en la ficció. El personatge de CJ, interpretat per Allison Janney, havia d'actuar de frontissa entre l'opinió pública (representada pels periodistes) i el poder polític (l'Administració

⁴²⁷ MILLER, M. (2000), “The Real White House”, *Brill's Content*, 01-03-2000.

⁴²⁸ Íbidem.

⁴²⁹ Abby li pregunta en què pensa i ell contesta: “Tomorrow”, frase que es pot interpretar com una referència a la cançó de la campanya electoral de Clinton “Don't Stop Thinking About Tomorrow” (Waldman, 2006: d).

⁴³⁰ Episodi “Isaac e Ismael” (“Isaac & Ishmael”, 3.1), 3 d'octubre de 2001. (*Written By*, novembre de 2001-*apud* Casajosa, 2005a : 186).

⁴³¹ “Last spring, as the White House and Congress were doing battle on campaign finance reform legislation, so was the drama” (Smith, 2000: a).

⁴³² Va ser un període de retorn de la nostàlgia, quant a la ficció televisiva. Vegeu *Definició d'objecte d'estudi*.

⁴³³ WALDMAN, A. J. (2006b), “Real Stories Made ‘Wing’ Compelling Television”, *TelevisionWeek*, 31-07/07-08-2006.

Bartlet). En conseqüència, el càrrec és font de conflictes i tensions. Els assessors de la sèrie Marlin Fitzwater i Joe Lockhart, antics secretaris de premsa de diferents administracions, i l'actriu Allison Janney, que interpretava CJ, explicaven que els secretaris o secretàries de premsa sempre han d'estar perseguint la notícia, per saber exactament què està passant i no dependre únicament de la font institucional per la qual treballen. Aquesta qüestió queda ben reflectida a l'episodi "Lord John Marbury" ("Lord John Marbury", 1.11), quan CJ fa una roda de premsa sense que l'hi hagin explicat que l'Índia ha envaït Cachemira, i s'indigna quan ho sap⁴³⁴.

Efecte en la realitat

L'efecte en la realitat d'*El ala oeste* té dues vessants: en primer lloc, l'esperança de recuperar l'interès i el prestigi de la política per a l'opinió pública, intenció alabada pels assessors polítics i minimitzada pels productors, que insistien en què no tenien tantes pretensions⁴³⁵. Diverses sèries hospitalàries, policiaques o forenses s'han produït amb la intenció de donar prestigi a la professió corresponent i d'incrementar la quantitat de professionals del sector⁴³⁶. D'altra banda, la sèrie es va arribar a convertir en tema de conversa a la mateixa Casa Blanca⁴³⁷. Clark (2005: 224-228) també destaca fins a quin punt la frontera entre realitat i ficció semblava difuminar-se, en els comentaris que es feien a propòsit del programa. Els demòcrates, que havien perdut les eleccions, trobaven un consol setmanal d'una hora, durant el transcurs de la qual Bartlet, i no Bush, era el seu president. Alguns periodistes qualificaven Bartlet de "our real president" (Wolff *apud* Clark, 2005: 225) i els cotxes de Califòrnia lluien etiquetes de "Bartlet for president". El gener de 2002 es va realitzar un documental especial amb el títol *The Bush White House: Inside the Real West Wing*, mostrant les interioritats de la Casa Blanca de George Bush i el seu equip. L'abril d'aquell mateix any s'emetia l'episodi "Documentary Special" (3a temporada), mesclant imatges reals d'antics presidents amb imatges d'*El ala oeste* (Clark, 2005: 236).

⁴³⁴ Fet basat en la realitat, protagonitzat per Dee Dee Myers, vegeu nota 73.

⁴³⁵ MILLER, M. (2000), "The Real White House", *Brill's Content*, 01-03-2000.

⁴³⁶ Cfr. Context de *CSI*. En el cas que ens ocupa, Lockhart tenia esperances en aquest efecte, com havia succeït amb *Urgencias*: "When 'LA Law' was a popular program, there was a study that showed law school applications going up. When *ER* was the big program, there was a big surge in interest, I think, in becoming a doctor" (Smith, 2000: f).

⁴³⁷ "There's multiple conversations about different story lines that are going on, things that are in the program, things that are real, things that are not real" (Smith, 2000: f).

Televisió de qualitat- Recuperació de la funció paleotelevisiva

El ala oeste de la Casa Blanca obté el que es pot considerar el millor triomf possible per a una sèrie televisiva: s'havia de veure. Jancovich i Lyons (2005: 2) consideren que aquesta és una de les característiques que defineix la televisió de qualitat. La sèrie coincideix plenament amb la definició de *must-see TV* d'aquests autors com "essential viewing". La distinció de la sèrie com a producte de qualitat es fa a partir del concepte de separació de nivells (*sublimis* o *gravis*, *mediocris* i *humilis*) que tradicionalment ha sustentat el cànon cultural occidental i que la postmodernitat ha qüestionat⁴³⁸. La qualitat televisiva de la sèrie prové de la revolucionària utilització d'ingredients i estructures propis de *l'alta cultura*, sense sotmetre's a les fórmules televisives establertes, aconseguint un producte més *cultural* que de *culte* (vegeu 1. *Definició d'objecte d'estudi*). *El ala oeste* no es pot considerar una sèrie televisiva *paradigmàtica*: conté diverses característiques que l'allunyen de la neotelevisió i la metatelevisió, que en els anys d'emissió de la sèrie condicionen i caracteritzen la programació televisiva en un sentit ampli. La sèrie recupera les funcions pròpies de l'era paleotelevisiva (informar, educar, entretenir), especialment pel que fa a la funció divulgativa i formativa, que no predomina en les eres neotelevisiva (entretenir, fer participar, conviure) i metatelevisiva (entretenir, fragmentar, reciclar)⁴³⁹.

Els productors no van oblidar en cap moment la funció primordial d'entreteniment d'un programa televisiu. En paraules de Sorkin: "My first, if not only, obligation is to entertain"⁴⁴⁰. Per a aconseguir-ho, va convertir els temes de govern en qüestions apassionades, principalment a través de l'argumentació en les discussions⁴⁴¹. Sorkin admetia fer-ho sota la pressió que l'audiència pugui canviar de canal si considera que el tema és massa "espès"⁴⁴². També es pot considerar una característica paleotelevisiva el fet que a *El ala oeste* no apareguin ni sexe ni violència gratuïts. Sorkin va reconèixer

⁴³⁸ Vegeu *Definició d'objecte d'estudi* pel que fa a aquesta diferenciació en la postmodernitat.

⁴³⁹ Vegeu *Neotelevisió i metatelevisió*.

⁴⁴⁰ SMITH, T. (2000c), "Aaron Sorkin: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus," NBC, 27-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html>.

⁴⁴¹ Íbidem.

⁴⁴² "I worry. I feel like I say these things, and I can hear people clicking off their remote controls across the country", Smith, 2000: c. Cfr. més endavant, "The West Wonk" (Smith, 2000: a).

que a *El ala oeste* no es van tractar escàndols deliberadament⁴⁴³. Segons Lockhart, era una temptació fàcil per als productors, que van saber evitar-la⁴⁴⁴.

Ja que la pretensió d'intemporalitat ha estat sempre associada a les obres d'art i les produccions artístiques, i fins ara el mitjà televisiu no tenia la maduresa suficient com per tenir aquestes pretensions, considerem la intemporalitat una característica de la televisió de qualitat⁴⁴⁵.

3.1.10. Estratègies d'interactivitat

Els esmentats procediments d'interacció amb els espectadors, creació de comunitat, i estratègies de màrqueting per a generar debat, bàsicament mitjançant pàgines web, com a exemple d'ús d'estratègies interactives pròpies de les sèries coetànies giraven, en el cas d'*El ala oeste*, sobre temes d'interès social. La web oficial de la cadena (<http://www.nbc.com/nbc/The_West_Wing/>) contenia un apartat que duia per nom *Hot Topics*, amb enllaços a pàgines sobre temes d'interès polític i social apareguts a la sèrie, en aquest cas amb intenció d'anar més enllà del mer màrqueting. Per exemple, l'episodi "Refugio rojo en llamas" ("Red Haven's On Fire", 4.17) tenia, entre d'altres, links a les pàgines web de la Creu Roja estatunidenca (American Red Cross), el partit demòcrata de Califòrnia (California Democracy Party) i la Coalició internacional per la salut de les dones (International Women's Health Coalition). Els principals temes tractats a cada episodi es convertien en probables temes de discussió virtual, incidint en

⁴⁴³ L'*affaire* de Sam amb la *call girl* es pot considerar una excepció, però, tot i que es planteja la manca de vida privada dels polítics, no és comparable al cas Lewinsky. SMITH, T. (2000c), "Aaron Sorkin: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus," NBC, 27-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html>.

⁴⁴⁴ SMITH, T. (2000f), "Joe Lockhart: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus," NBC, 8-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/lockhart.html>.

⁴⁴⁵ En la seva recerca sobre televisió de qualitat (2001), Pujadas descrivia els criteris de qualitat televisiva en tots els àmbits d'interès: qualitat de les cadenes, qualitat del sistema televisiu, qualitat de la programació, qualitat dels programes televisius. Pel que fa a la qualitat dels programes televisius, els criteris enumerats per Pujadas són els següents: a) contingut dels programes televisius: -no-presència de llenguatge vulgar, d'escenes violentes i pornogràfiques, -rellevància del tema per a l'espectador, la proximitat o el realisme, -innovació temàtica, no trivialització, èmfasi en la controvèrsia (conflicte d'idees a la vida real), originalitat en el tractament; b) forma dels programes televisius: -característiques del guió dels programes: -estructura narrativa i construcció dels personatges, -intertextualitat, autoreflexivitat i memòria; -qualitat en el vessant tècnic (so, música, fotografia, il·luminació,...); -interrelació entre forma i contingut (*artistry*), -referències al gènere (Pujadas, 2002: 8-9).

la vessant social. Tal com succeeix amb altres de les sèries analitzades en aquest corpus, *El ala oeste de la Casa Blanca* va generar multitud de pàgines web, tant de l'equip de producció com, especialment, dels fans. Fans descontents amb la direcció de John Wells van crear la pàgina web <<http://www.dontsaveourshow.com>>, en la qual explicitaven el seu rebuig als canvis produïts a la sèrie “després de Sorkin”.

Pàgines web dedicades a la sèrie

Oficials

<http://www.nbc.com/The_West_Wing/> (NBC)

<<http://www.westwingtv.com/>> (NBC)

<<http://www.thewestwing.co.uk/>> (Warner Bros)

<http://www.bravotv.com/The_West_Wing//index.shtml> (Bravo)

No oficials

<<http://www.bartlet4america.org/>>

<<http://westwing.bewarne.com/>> (The West Wing Continuity guide. Unofficial).

<<http://www.westwingepguide.com/>>

<<http://westwingnews.blogspot.com/>>

<<http://www.westwingtranscripts.com/>>

<http://westwing.wikia.com/wiki/Main_Page>

<<http://forums.televisionwithoutpity.com/>>

<<http://communicationsoffice.tripod.com/>> (arxiu de transcripcions)

<<http://www.dontsaveourshow.com>>

3.2. Homologia estructural

Trames

El ala oeste és una sèrie serialitzada. L'acció de govern aporta els elements episòdics: a cada episodi els protagonistes s'enfronten a trames autoconclusives – diferents qüestions d'Estat, que no acostumen a tenir continuïtat, sinó que són completament autònomes. Les trames serials són bàsicament de temàtica personal i

afecten cadascun dels protagonistes i un personatge secundari: Sam i Laurie⁴⁴⁶, Leo i Jenny⁴⁴⁷, CJ i Danny⁴⁴⁸, Sam i Mallory⁴⁴⁹, Zoey i Charlie⁴⁵⁰ i Josh i Joey⁴⁵¹. Cadascun dels episodis de la primera temporada té cinc trames de mitjana, en les quals predomina la temàtica professional. Sorkin entrellaça les trames amb un rapidíssim ritme narratiu, marcat pels diàlegs. La trama principal –plasmada en les trames arc, intraepisòdiques i interepisòdiques– és l'acció de govern i de comunicació dels membres del Gabinet, en les seves diverses actuacions. La serialització es justifica pel caràcter de *sèrie ambientada en el lloc de treball* d'*El ala oeste*, per la interferència entre la vida professional i personal dels protagonistes. La quantitat d'hores que els membres del gabinet passen treballant junts⁴⁵² provoca la presència de trames personals episòdiques⁴⁵³ o interepisòdiques, com l'àlcoholisme de Leo o l'*affaire* de Sam amb Laurie, i, més endavant, la seva relació amb Mallory, la filla de Leo. La supeditació de la temàtica personal a la professional és explícita. A *El ala oeste*, un personatge del tercer episodi pot no reaparèixer fins al 20è, cosa impensable tant en una telenovel·la com en sèries amb un major grau de serialització, com *Perdidos* i *Mujeres desesperadas*. Considerem la *serialitat discontinua* com una característica pròpia de les sèries episòdiques que introdueixen elements de serialització⁴⁵⁴.

⁴⁴⁶ Pilot, 2n, 3r, 7è, 10è i 21è.

⁴⁴⁷ 4t, 6è.

⁴⁴⁸ 7è, 8è, 9è, 12è, 13è, 19è, 20è, 21è.

⁴⁴⁹ 8è, 12è, 18è.

⁴⁵⁰ 11è, 17è.

⁴⁵¹ 14è, 16è, 20è, 21è.

⁴⁵² Els personatges treballen unes catorze diàries, no és exagerat considerar-los addictes a la feina: "Lo que tienen en común los asesores de un presidente es que sacrifican su vida privada para el bienestar de la gente", Spencer en declaracions a *El País*. En aquesta mateixa notícia es compara la vida professional dels actors i la dels personatges, a causa de les 10 i 12 hores de rodatge diari (Calvo, 2003).

⁴⁵³ Altres trames personals: el president pateix per si segresten la seva filla, Leo s'ha separat perquè només pensa en la feina, i pateix perquè quan se sàpiga que va estar a una clínica de desintoxicació perjudicarà el president, Josh se sent impotent pel poc que poden fer pel control d'armes, Mandy vomita quan sap que un agent de l'FBI ha mort després que seguissin els seus consells (negociar amb el segrestador), gairebé tots estan en contra del vicepresident.

⁴⁵⁴ Cfr. *CSI Las Vegas*: James apareix a "Cajón y entierro" ("Crate n Burial", 1.13) i a "El día de la evaluación" ("Evaluation Day", 1.22).

3.2.1. Tècniques narratives

Ironia-hipèrbole-dialèctica-comicitat

Un dels trets que caracteritza la sèrie és el recurs a la ironia. Són freqüents les bromes internes, autoreferencials. Per exemple, el *leit-motiv* de les corredisses pels passadís, sense saber, cap dels dos, on es dirigeixen⁴⁵⁵. L'èstil dels diàlegs és especialment irònic, i en diverses ocasions inclou l'expressió del pensament dels personatges en veu alta. L'ús de la ironia, figura retòrica molt ben considerada per la tradició anglosaxona, contribueix a retratar els protagonistes com a persones ben educades, cultes, amb sentit de l'humor, sofisticades⁴⁵⁶. Els personatges saben riure dels propis defectes, són exigents i crítics. La ironia en ocasions s'acompanya de la hipèrbole, especialment habitual quan es tracta de defensar un company de feina; quan Sam vol presentar la dimissió per l'*affaire* amb Laurie⁴⁵⁷ i quan Bartlet exigeix a CJ que només ella faci de secretària de premsa, després del desastre ocasionat per Josh en substituir-la⁴⁵⁸. Tot i que no es tracta d'un *dramedy*, sí que són notables les dosis d'humor, per exemple, mitjançant la combinació de personatges antitètics, com Leo i Lord Marbury⁴⁵⁹, les bromes a propòsit de l'informe sobre l'educació sexual i la vida sexual dels protagonistes⁴⁶⁰, la transposició

⁴⁵⁵ ("A falta de cinco votos", "Five Votes Down", 1.4.)

⁴⁵⁶ Toby: "Con este gobierno no necesitamos oposición" ["This administration doesn't even need an opposition party, do you know that, we do fine by ourselves"] ("Post Hoc, Ergo Propter Hoc", "Post Hoc, Ergo Propter Hoc", 1.2.); Bartlet a Leo: "Cuando pienso en todo el trabajo que te tomaste para que fuera elegido....te apalazaría con un bate de beisbol" [Bartlet: "Why didn't you say so? [beat] Oh man Leo. When I think of all the work you put in to get me to run. [both sit] When I think of all the work you did to get me elected. I could pommel your ass with a baseball bat"] ("Una represalia proporcional" ("A proportional Response", 1.3).

⁴⁵⁷ Toby: "No lo harás. Eso me impediría el placer de atarte a una correa y que te echaran de comer" ["Well you're not going to give it to him, Sam, because that would deny me the pleasure of throwing you out through a plate glass window"]. ("Mentiras, malditas mentiras y estadísticas", "Lies, Damn Lies and Statistics", 1.21).

⁴⁵⁸ Quan expliquen a Bartlet la catàstrofe de la substitució de CJ per Josh, el president diu a CJ: "CJ, aunque te haya pasado por encima una manada de bisontes en estampida y estés chorreando sangre, quiero que tu informes a la prensa" ["Okay, before we go on. C.J., if blood is gushing from the head wound you just received from a stampeding herd of bison, you'll do the press briefing"] ("Navegación astronómica", "Celestial Navigation", 1.15).

⁴⁵⁹ ("Lord John Marbury", "Lord John Marbury", 1.11).

⁴⁶⁰ CJ: "No recuerdo cuándo llegaba a casa antes de las 12" ["Y'know, I can't remember the last time I got home before midnight"]. ("Sacar la basura", "Take Out The Trash Day", 1.13).

de llenguatge i registre⁴⁶¹ i els tocs de *vaudeville*⁴⁶². El recurs al sentit de l'humor és una manera d'alleugerir els densos diàlegs de la sèrie, habitualment sobre temes intricats, d'interès polític i social. Un altre tret definitori de la sèrie és l'exercici de dialèctica que duen a terme els personatges. En són bons exemples la discussió d'Abbey i Bartlet, al despatx oval⁴⁶³ i la discussió sobre l'ensenyament de Sam i Mallory⁴⁶⁴.

In media res

L'estructura dels episodis imita, de manera prou sistemàtica, la tècnica literària *in media res*: els fets se succeeixen sense introducció prèvia, davant un espectador a qui manca informació per comprendre el que està veient. A mesura que avança l'episodi, es va proporcionant la informació que li mancava. L'acció no transcorre simultàniament per a personatges i espectadors; els personatges tenen un coneixement previ. La utilització de la tècnica literària *in media res* diferencia *El ala oeste* de les sèries coetànies⁴⁶⁵. A "Condenas mínimas obligatorias", Leo demana a Margaret que anoti una llista de noms. Només cap al final de l'episodi l'espectador sabrà que la llista contenia els noms dels republicans implicats en temes de drogues. És el resultat de l'ús de la tècnica *in media res* i el punt de vista omniscient. També cal ressaltar l'ús de l'*in crescendo* narratiu. Es parteix d'una situació de moral enfonsada a causa de l'informe de Mandy sobre l'Administració Bartlet i es finalitza amb la recuperació de l'entusiasme per part de tot l'equip⁴⁶⁶. Pel que fa a la tècnica Rashomon, s'empra per a mostrar la

⁴⁶¹ Bartlet a Charlie, qui intenta despertar-lo: "Quién demonios eres y a santo de qué me llamas" [Who the hell is this? (...) And what could you possibly want?] Charlie: "Señor, necesito que se levante. No es una pesadilla. Es el presidente" ["Sir. I need you to dig in now. It wasn't a nightmare. You really are the President"].

⁴⁶² Danny i CJ es fan un petó. CJ està tan nerviosa que li demana permís per entrar al seu propi despatx i quan marxa ensopega i gairebé s'emporta el peix, Gail. ("Lo hará, de vez en cuando", "He Shall, from time to time", 1.12).

Escena plena d'equívocs, amb constants entrades i sortides dels personatges. Una lisiada resulta còmica (CJ), perquè no parla correctament per la intervenció del dentista, i Josh fa una actuació fallida que pretenia ser enginyosa (la substitució de CJ). ("Navegación astronómica", "Celestial Navigation", 1.15). Més endavant, el *vaudeville* segueix quan Charlie ha d'anar físicament a despertar Bartlet.

⁴⁶³ "Profesionales y amateurs en la Casa Blanca" ("The White House Pro-Arm", 1.17).

⁴⁶⁴ "Seis reuniones antes de almorzar" ("Six Meetings Before Lunch", 1.18).

⁴⁶⁵ Alguns exemples són els episodis "Pilot", "La cena oficial" ("The State Dinner", 1.7). "Seis reuniones antes de almorzar" ("Six Meetings Before Lunch", 1.18). i "Condenas mínimas obligatorias" ("Mandatory Minimums", 1.20).

⁴⁶⁶ Al final de "Dejad que Bartlet sea Bartlet" ("Let Bartlet be Bartlet", 1.19). Leo provoca Bartlet, i aquest reacciona. Convoca l'equip i els fa recuperar l'entusiasme. Un a un, tots els membres del Gabinet

deliberació de Sam i Josh, d'una banda, i la discussió Leo i Simon Blye, de l'altra, ambdues sobre el mateix tema⁴⁶⁷. L'estructura circular caracteritza l'últim episodi de la primera temporada, en el qual es recorre també a l'ànalepsis i a les reiteracions. Aquest episodi inclou també el *cliffhanger* de la primera temporada, ja que finalitza amb un atemptat al president i la seva comitiva, i se'n desconeix els danys que hagi provocat⁴⁶⁸.

Serialització del *workplace*

El ala oeste és un exemple de serialització d'una sèrie ambientada en el lloc de treball. Té diversos precedents –*Canción Triste de Hill Street*, *A cor obert*, *Ally McBeal*, *Urgencias*– com a sèrie coral centrada en un ambient de treball, amb les vides privades dels personatges com a tema secundari. D'acord amb Feuer, s'hauria de deixar d'emprar el terme “prime time serial drama”, a causa de la serialització de la narrativa audiovisual contemporània – “nearly everything on US prime-time television, from *Will and Grace* to *Survivor*, is now serialised in the sense of having at least some continuing story arcs” (Feuer, 2005: 27). La diferència entre un i altre format, recorda l'autora, feia referència també a la distinció entre els programes de “daytime” i “prime-time”, que tampoc és vigent. Tal com afirma Gripsrud, es tracta d'una contribució de la *soap-opera* a la narrativa audiovisual: “[Soap-opera] has, in turn, contributed to new forms of fiction, primarily televisual ?crime or cop series like *Hill Street Blues* and '**workplace soaps**' such as *L.A. Law*” (Gripsrud, 1995: 165).

3.2.2. Altres gèneres

Durant la primera temporada, només es recorre al telefilm, al to melodramàtic, en comptades ocasions; quan Leo descobreix que Bartlet pateix esclerosi múltiple, Abbey l'hi diu, plorant. El to és commovedor, amb *raccord* emotiu⁴⁶⁹. D'altra banda, la celebració del Nadal a *El ala oeste* compleix totes les característiques genèriques⁴⁷⁰. Ja s'ha al·ludit a les esporàdiques dosis de *vaudeville*.

van dient: “Estoy a disposición del presidente”. [“I serve at the pleasure of the President of the United States”]. Somriures de satisfacció final, de tots.

⁴⁶⁷ (“Sacar la basura”, “Take Out The Trash Day”, 1.13).

⁴⁶⁸ (“Qué clase de día ha sido?”, “What kind of Day Has Been?”, 1.22).

⁴⁶⁹ (“Lo hará, de vez en cuando”, “He Shall, from time to time”, 1.12)

⁴⁷⁰ Els nens que visiten la Casa Blanca són atesos per Bartlet; Toby contacta amb la família d'un vagabund mort, veterà de guerra, i li prepara funerals d'Estat; La Sra. Landingham enyora els seus fills, morts al Vietnam; Bartlet convida Leo perquè no estigui sol; Josh fa un regal a Donna; Cor de nens cantant villancets a la Casa Blanca; Final: funeral i cor alternat. “In Excelsis Deo” (“In Excelsis Deo”, 1.10).

Personatges heroics

Els personatges, en aquest retrat d'una administració que conjuga idealisme i pragmatisme, tenen un caràcter heroic. Sorkin destaca que, més que voler fer les coses ben fetes, per damunt de tot, volen fer “el bé” (“They are dedicated not just to this president, but to doing good, rather than doing well”⁴⁷¹). Sense perdre les seves virtuts, també són permeables a la figura de l'heroi debilitat tan present a la serialitat contemporània⁴⁷². Observem, per exemple, l'error de CJ a la primera temporada⁴⁷³, així com les conseqüències de l'atemptat en tot l'equip (2a temporada).

3.3. Perspectiva diacrònic-genèrica. Gènere polític

Intrigues palatines

El tema d'*El ala oeste de la Casa Blanca* és el poder, i les intrigues relacionades amb el poder polític. Sorkin va escollir aquest tema perquè el considerava una àrea amb grans possibilitats narratives i una àmplia tradició: “There's a great tradition in storytelling that's thousands of years old, telling stories about kings and their palaces, and that's really what I wanted to do”⁴⁷⁴. De Sòfocles a Shakespeare, les intrigues palatines sempre han constituït un tema d'interès. El poder és el tema que articula les intrigues palatines, i que vincula sèries aparentment tan dispars com *El ala oeste*, *Roma*, *Jo Claudi* i les sèries del model *Dallasty*. El tema és especialment rellevant a “Profesionales y amateurs en la Casa Blanca” (“The White House Pro-Arm”, 1.17), amb les disputes entre l'Administració de Bartlet i l'equip de la primera dama.

Propaganda

Els mitjans de comunicació estatunidencs han estat emprats com a mitjà de comunicació política des de la primera emissió radiofònica del president Warren Harding, el 1923 (Crawley, 2006: 40). El que va començar essent considerat com un prestigi per a les emissores de ràdio, als anys 30 es convertiria en un discurs unívoc que no estava necessàriament allunyat de l'entreteniment. Amb la televisió, el president seguia gaudint de l'accés automàtic al mitjà de què havia gaudit amb la ràdio. A partir dels anys 50, la informació sobre les activitats del president es decidia als mitjans de comunicació, i els discursos a la nació eren una decisió del president, la qual cosa

⁴⁷¹ SMITH, T. (2000c), “Aaron Sorkin: A NewsHour with Jim Transcript. OnLine Focus,” NBC, 27-09-2000, <http://www.pbs.org/newshour/media/west_wing/sorkin.html>.

⁴⁷² (vegeu 5.*House*. *Multigenericitat idiosincràtica*)

⁴⁷³ “Lord John Marbury” (“Lord John Marbury”, 1.11).

⁴⁷⁴ SMITH, T. (2000c).

donava molt poder als presidents, que seguien utilitzant la televisió en benefici propi (Crawley, 2006: 43). Johnson va ser un dels presidents que més la va utilitzar. La peculiaritat de les aparicions de Johnson consistia en la seva facilitat per a interrompre emissions, ja fossin les notícies (el 1965) o la popular sèrie *Bonanza*. L'audiència seguia identificant les aparicions presidencials i l'entreteniment que havien caracteritzat les emissions radiofòniques.

Durant la dècada dels 60 i 70 els presidents seguien emprant el seu accés a la televisió, però les grans cadenes començaven a mostrar-se contraris a l'ús del discurs indiscriminat, atenent-se als criteris informatius. Als anys 80, amb la introducció del cable, les *networks* van perdre poder pel que fa a l'entreteniment i, a la vegada, quant a les emissions presidencials. Ni el president Reagan, el gran comunicador, va quedar immune als efectes de les noves tecnologies⁴⁷⁵. La importància de la televisió en les campanyes electorals arriba fins a l'extrem que l'historiador White considera que la relació entre el mitjà i la institució barreja la realitat amb l'art, i l'entreteniment amb la història⁴⁷⁶. Jody Powell, secretari de premsa del president Carter, va admetre que l'agenda d'un candidat "is controlled more by how it will look on the news that night than any other single factor"⁴⁷⁷.

Diacronia del gènere polític. Cinema

Abans dels inicis de la televisió, l'aparició dels presidents al cinema era freqüent. La primera *newsreel* va ser del president McKinley, l'any 1896. Lincoln ha estat el president amb més presència al cinema –l'any 1989 se'n comptabilitzaven 133 pel·lícules (Crawley, 2006: 34). Lincoln protagonitza la primera pel·lícula del gènere, *El naixement d'una nació* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915). El retrat de Lincoln és emocional i reverencial: la seva primera aparició en escena va acompanyada de l'himne "Glòria, Glòria, Aleluia" (Crawley, 2006: 35). *Caballero sin espada* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939) suposa la introducció en la política de James Stewart, en el paper de "l'home del carrer" que aconsegueix enfrontar-se victoriosament a la maquinària política estatunidenca. La imatge del bon president actuant correctament continua entre la Segona Guerra Mundial i el final de la dècada

⁴⁷⁵ L'audiència en *prime-time* de les grans cadenes va descendre del 91% el 1976-1977 al 67% el 1988-1989. El discurs de Reagan de l'Estat de la Unió va passar del 84% de l'any 1981 al 50% de 1989, amb una pèrdua de 30 milions d'espectadors (Foote *apud* Crawley, 2006: 45).

⁴⁷⁶ Theodore White al programa *Television and the Presidency* (1980), *apud* Crawley, 2006: 50.

⁴⁷⁷ Jody Powell al programa *Television and the Presidency* (1980), *apud* Crawley, 2006: 51.

dels 60. Un bon exemple n'és *Punto límite* (*Fail-Safe*, Sidney Lumete, 1964). *Teléfono rojo: Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove, Or How I Learned Stop Worrying About the Bomb and Love it*, Stanley Kubrick, 1964) és la primera sàtira sobre la Guerra Freda i un president absurd, amb bones intencions però carent de la força necessària. El president Muffley és l'antítesi del que els ciutadans estatunidencs consideren que ha de ser un president –dèbil i ridícul.

El clima dels anys 70 també té els seus efectes en el cinema, especialment en la representació de la imatge del president. Després de l'escàndol de Watergate i l'oposició de part de la població a la guerra de Vietnam, el president perd la seva imatge reverencial. *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan Pakula, 1976) mostrava la corrupció de l'administració Nixon, descrivint el president com un líder decebedor, indigne de confiança, que feia el possible per tal de mantenir-se al poder.

La representació de la imatge del president a la dècada dels 80 –coincidint amb l'era Reagan– va ser, bàsicament, com a personatge secundari. Als 90, se centrava en la seva vida personal, recuperant el respecte per la institució -*El presidente y Miss Wade* (*The American President*, Rob Reiner, 1995), amb guió d'Aaron Sorkin. *Air Force One* (Wolfgang Petersen, 1997) caracteritza el president com un home d'acció que, alhora, defensa la seva família. A *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) el president també és un home d'acció, en aquest cas contra un atac alienígena. A la corrosiva *Mars Attacks!* (Tim Burton, 1996) la invasió alienígena és benvinguda per un president assessorat pel seu secretari de premsa i bàsicament preocupat per la seva aparició televisiva en *prime-time*. La cara fosca del president es torna a mostrar a *Absolute Power* (Clint Eastwood, 1997). El president es caracteritza com a personatge immoral, sense redempció possible. *Cortina de humo* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997) descriu l'estratègia de distracció de l'opinió pública duta a terme per un president que ha comès una indiscreció d'ordre sexual amb una menor.

Diacronia del gènere polític. Televisió

La connivència de presidents i televisió comprèn també l'àmbit de la ficció i dels programes de varietats, des de les primeres emissions. D'acord amb Crawley, la representació televisiva de la imatge dels presidents els acostuma a mostrar segons les expectatives i els patrons culturals establerts: "Washington is heroic, Lincoln is just and Nixon is deceitful" (Crawley, 2006: 55). Un dels primers programes de varietats remarcable pel que fa al tractament del tema polític va ser *Jack Paar Program* (NBC: 1962-1965), que incloïa esquetxos de Vaughn Meader, imitador de Kennedy. El to

satíric va continuar amb *That Was the Week that Was* (NBC: 1964-1965), més àcid que els anteriors programes. A finals dels 60 els programes *Rowan and Martin's Laugh-In* (NBC: 1962-1973) i *The Smothers Brothers Comedy Hour* (CBS: 1967-1970) ja reflectien el sentiment antisistema de la dècada (Crawley, 2006: 53). El primer contenia esquetxos i gags breus i el segon tenia un ritme més lent, i era també més càustic. No obstant això, el 1967 la figura presidencial es va convertir en un superheroï d'animació, *Super President* (NBC: 1967-1968). A mitjan dels 70 s'estrena *Saturday Night Live, SNL* (NBC: 1975-), un programa de varietats que perdura fins al moment d'escriure aquestes línies i que ha destacat per la sàtira política i la imitació dels presidents estatunidencs, de Ford a George Bush, passant per Nixon. Des que el secretari de premsa de Ford, Ron Nessen, va considerar la sàtira del president com una oportunitat de relacions públiques, la majoria de presidents i candidats estatunidencs s'han avingut a la sàtira política, demostrant que tenen sentit de l'humor i considerant-la una manera diferent d'arribar als electors (Crawley, 2006: 54). Pel que fa al drama i la comèdia televisiva, el gènere no ha estat gaire prolífic ni s'ha aconseguit mantenir durant diverses temporades. Comença amb la ja esmentada *Hail to the Chief* (CBS: 1985) i *Mr. President* (Fox, 1987-1988), dues comèdies sobre l'adaptació d'un president novell a la vida a Washington. Ambdues se centraven en la vida privada dels protagonistes.

Alguns precedents televisius de la sàtira política són les sèries britàniques còmico-satíriques *Sí, ministre* (*Yes, minister*, BBC-2: 1980-1984) i *Sí, primer ministre* (*Yes, prime minister*, BBC-2: 1986-1988). A Espanya es va mantenir el mateix registre amb la fallida *Moncloa, dígame?* (Tele5, 2001) i, més endavant, s'ha produït l'èxitosa *Polònia* (TV3, 2006-), formada per esquetxos satírics sobre els polítics catalans i espanyols. La primera *sit-com* estatunidenca que comptava amb el personatge d'un president com a protagonista va ser la breu *That's My Bush* (Comedy Central, 2001). El programa satiritzava la figura de Bush i la *sit-com* com a format (Crawley, 2006: 55).

Acció

L'acció militar com a recurrència temàtica genèrica del gènere polític s'ha instituit en subgènere, vinculat a l'acció, l'espionatge i terrorisme. Afavorit pels fets de l'11-s, ha desembocat en produccions com *24* (Fox: 2001-), *Alias* (*Alias*, ABC: 2001-2006), *El anillo E* (*The E-Ring*, NBC: 2005-2006) i *The Unit* (CBS, 2006-), del dramaturg David Mamet. Amb *24*, la serialització s'incorpora a les sèries d'acció, tradicionalment episòdiques (*Action Crime*). El retrat del president Palmer és el d'un

home honest que manté els seus principis ètics malgrat totes les adversitats a què s'ha d'enfrontar.

Després d'*El ala oeste*

Tot i que no es tracti d'un gènere prolífic a la serialitat estatunidenca, es van produir diverses sèries arran d'*El ala oeste*. L'ABC va emetre l'esmentada *Señora Presidenta* (*Commander in Chief*, ABC: 2005-2006), i HBO, *K Street* (HBO: 2003), produïda per George Clooney i Steven Soderbergh. La sèrie mesclava realitat i ficció (el documentalisme *fly on the wall*⁴⁷⁸ i drama): els episodis es grabaven una setmana abans de la seva emissió, per a reproduir els esdeveniments polítics reals que estaven succeint. Un any més tard s'estrenava *Jack & Bobby* (WB: 2004-2005), una sèrie sobre dos germans completament normals, un d'ells futur president dels EUA, gràcies a l'educació que els proporciona la seva excèntrica mare soltera, Grace McCalister. S'ha d'afegir, als casos esmentats, la trama presidencial de *24* (*24*, Fox: 2001-), un *thriller* serialitzat que gira al voltant de la vida pública i privada d'un president estatunidenc.

3.3.1. **Genericitat. Recurrència temàtica genèrica**

Gènere inexistent

Hem constatat que la base d'*El ala oeste* és un gènere de poca tradició en la narrativa serial estatunidenca. De fet, ni tan sols apareix al clàssic de Newcomb sobre gènere i televisió (1974)⁴⁷⁹, ni a l'estudi sobre els gèneres cinematogràfics d'Altman (1999) ni als més recents sobre gènere i televisió (Creeber, 2001; Mittell, 2004). És innegable que parteix de les marques genèriques obligatòries, més amb voluntat d'instituir un gènere que com a epígon. Les marques genèriques obligatòries del gènere polític conviuen amb l'adscripció a la tipologia de sèrie ambientada en el lloc de treball, fins al punt que es pot emprar la mateixa estructura per a diversos llocs de treball, com el mateix Sorkin ha demostrat amb *Sports Night* (ABC: 1998-2000) i *Studio 60 On the Sunset Strip* (NBC, 2006-). I és que les marques genèriques es constitueixen primordialment en base a la institució social que és el gènere, en la seva vessant positiva o negativa: amb reverència o sàtira respecte el president (*El naixement d'una nació* i *Teléfono rojo*)⁴⁸⁰ i amb el seu posicionament respecte els casos de corrupció i d'intrigues palatines

⁴⁷⁸ Vegeu Creeber, 2001.

⁴⁷⁹ Exceptuant les pàgines dedicades al programa satíric *Laugh-In* (Newcomb, 1974: 213-218).

⁴⁸⁰ Incloem exemples cinematogràfics perquè no és un gènere televisiu prolífic.

(*Caballero sin espada* i *Washington Behind Closed Doors*). Altres temes recurrents al gènere poden ser l'accessibilitat i el control dels mitjans de comunicació per part del president, la seva vida privada i pública (*Señora presidenta*, *Hail to the Chief*, *Mr. President*), l'acció militar en defensa del país (*Independence Day*, *Mars Attacks!*) i la connexió emocional, paternalista, del president amb el seu país (*El naixement d'una nació*, *Caballero sin espada*, *Nixon*, *Truman*). Una característica que determina el gènere és la sempiterna vinculació entre els presidents i l'entreteniment (Crawley, 2006: 42).

A *El ala oeste*, el gènere polític es construeix a partir de l'articulació de tots els temes esmentats, composant-los com a recurrència temàtica genèrica. En la vessant del gènere com a institució social, Sorkin desestima la sàtira i s'inclina per una contraproposta de manteniment de l'*statu quo*, com detallem a continuació.

Temes

Però les marques genèriques obligatòries del gènere (Ryan, 1979) estan formades pel tractament de temes polítics. Els hem exemplificat i classificat d'acord amb la següent tipologia:

g) Referències polítiques

g.1.) Referències a la política i història estatunidenca

g.2.) Referències a temes d'actualitat als EUA

g.3.) Referències a polítiques d'altres països

Bona part de les referències recuperen la funció educativa de la paleotelevisió. Les d'ordre social i polític mostren el funcionament del cens o del sistema electoral (b1), i les històriques i erudites contribueixen a un major coneixement de la història del país (b1). Els temes d'actualitat tractats a la sèrie mostren una preocupació per la societat (b2) des d'una perspectiva progressista –homosexualitat, racisme, drogues...

3.3.2. Recuperació de l'orgull nacional

El ala oeste recupera, del gènere en què s'inscriu, el retrat de la imatge del president ideal; un president caracteritzat per la seva moralitat, integritat, que és respectat pels electors i pel seu equip, que té connexió emocional amb l'audiència. Un home d'acció que defensa la seva família i la seva pàtria i, sobretot, un home honest que manté els seus principis ètics malgrat totes les adversitats a què s'ha d'enfrontar, en consonància amb la imatge de diversos presidents estatunidencs precedents, ficticis o

reals – Lincoln a *El naixement d'una nació*, Smith a *Caballero sin espada*, Palmer a 24. El retrat coincideix plenament amb l'expectativa de l'audiència respecte com ha de ser el president. El retrat coincideix plenament amb l'expectativa de l'audiència respecte com ha de ser el president. El paternalisme de la sèrie contrasta amb la crisi de la figura paterna a les sèries hospitalàries⁴⁸¹ i constitueix una altra característica paleotelevisiva. La sèrie també s'inscriu en la barreja de comunicació política i entreteniment que caracteritza la política estatunidenca. La funció de propaganda s'aconsegueix, senzillament, mostrant un president amb totes les virtuts que li manquen al president electe al moment de començar la sèrie. El retrat utòpic del president i el seu equip es contraposa a la realitat. *El ala oeste de la Casa Blanca* constitueix una estratègia de recuperació de l'òrgull nacional dels EUA mitjançant la construcció narrativa de la continuïtat d'una presidència demòcrata de ficció després del procés de destitució de Bill Clinton. Les estratègies que s'empren a la sèrie per aconseguir l'efecte desitjat (la recuperació de l'òrgull polític i nacional) són les concomitàncies entre realitat i ficció; els efectes de versemblança; l'èlogi de la política i la configuració dels personatges; la qualitat del producte (recuperant característiques pròpies de la funció paleotelevisiva); la manca de referències als escàndols que havien propiciat la destitució de Clinton i la discussió de temes d'àmbit polític i nacional amb més èxit comunicatiu que els mitjans periodístics convencionals.

Per a observar com es duu a terme aquesta recuperació, destaquem, de la mà de James T. Patterson (2005), els fets que van conduir a la destitució de Clinton que queden reflectits a la primera temporada de la sèrie. L'anàlisi de les concomitàncies es realitza d'acord amb una hipòtesi d'articulació i construcció narrativa del producte serial televisiu seguint les regles de la propaganda. Considerem que *El ala oeste* continua, en la ficció, la presidència demòcrata que es va truncar en realitat, amb una configuració positiva que omet expressament la referència als escàndols sexuals, com ja s'ha esmentat. En donarem alguns exemples: Es produeix una translació temàtica i de personatge (Genette, 1982)⁴⁸² del fet real –Clinton i el cas Lewinsky– a l'escàndol de la drogoaddicció de Leo a la sèrie permet seguir fent referència a les baixes passions que formen part de la vida privada i que són censurades socialment, especialment en un país de tradició conservadora i calvinista com els EUA, sense haver d'esmentar el sexe

⁴⁸¹ (vegeu 5. *House*. Multigenericitat idiosincràtica)

⁴⁸² Proposem el terme a partir de Genette, adaptant el de "translació espacial" (Genette, 1987:). Evitem el terme "transformació temàtica" perquè no considerem que sigui aplicable al cas la càrrega d'ideologia (Genette, 1982: 263) que Genette aplica al terme.

ni l'escàndol real. L'artífex de la iniciativa contra Clinton va ser el fiscal independent Kenneth Starr, qui, a partir de 1994, va començar a investigar els casos de Paula Jones, de l'exploració de finques al riu Whitewater i, més endavant, el de Monica Lewinsky. L'inici del procés va provocar la pèrdua d'immunitat del president. Starr provocava antipatia, era considerat "gazmoño, santurrón y vengativo" (Patterson, 2005: 522). A la primera temporada de la sèrie el personatge que persegueix Leo és el congressista Peter Liellienfield, que, com Starr, provoca antipatia i va a la caça i captura del seu objectiu. Tant Clinton com els ajudants de Leo a la ficció (Sam i Josh) són sotmesos a llargs i durs interrogatoris, amb declaració jurada (Patterson, 2005: 519). La persecució mediàtica a què va ser sotmès Clinton es pot qualificar de linxament. El president rebia qualificatius dels mitjans de comunicació com "Príap" o referències a la seva sexualitat com el seu "tendó d'Aquiles" (Patterson, 2005: 521). Però va rebre el suport de bona part de l'opinió pública. La faceta mediàtica de la drogoaddició del personatge de Leo queda àmpliament reproduïda, des de les incendiàries declaracions inicials de Liellienfield sobre la Casa Blanca i les drogues⁴⁸³. Un dels principals errors de Clinton durant el *Monicagate* va ser mentir, negar les acusacions que se li imputaven. A la sèrie, la transparència és una constant en el maneig del tema de la drogaddicció. Hi hauríem de fer referència com a "inversió estilística"⁴⁸⁴ respecte el seu referent real.

Populisme

El retrat de Bartlet s'ha qualificat de populista: Clark parla de "Contemporary Populism in NBC's *The West Wing*" (2005: 224-243), comparant la bondat del president Bartlet al populisme de Jefferson Smith, el president fictici de *Caballero sin espada* (2005: 229). Però Bartlet és un animal polític, no un home extern al sistema.

3.3.3. Principals sèries polítiques

<i>Sí, ministre</i> (<i>Yes, minister</i> , BBC-2: 1980-1984)	<i>Hail to the Chief</i> (CBS: 1985)
<i>Sí, primer ministre</i> (<i>Yes, prime minister</i> , BBC-2: 1986-1988)	
<i>Mr. President</i> (Fox, 1987-1988)	<i>24</i> (24, Fox: 2001-)
<i>That's My Bush!</i> (Comedy Central, 2001)	<i>K Street</i> (HBO: 2003)
<i>Señora Presidenta</i> (<i>Commander in Chief</i> , ABC: 2005-2006)	

⁴⁸³ ("La lista final", "The Short List", 1.9).

⁴⁸⁴ Vegeu nota 84, cfr. Genette. Es manté el tema, que es planteja amb un estil invers.

3.3.4. Quadre genèric d'El ala oeste

Gènere polític	Acció, terrorisme, espionatge	Sàtira política	Ambientació en el lloc de treball	Intrigues palatines
<i>Sí, ministre</i>	<i>Alias</i>	<i>Saturday Night Live</i>	<i>Sports Night</i>	<i>Jo, Claudi,</i>
<i>Hail to the Chief</i>	<i>24</i>	<i>That's My Bush</i>	<i>Studio 60</i>	<i>Roma</i>
<i>Senyora presidenta</i>	<i>The Unit</i>	<i>Sí, ministre</i>	<i>Urgencias</i>	<i>Dallas</i>
<i>Mr. President</i>	<i>El anillo E</i>		<i>Ally McBeal</i>	<i>Falcon Crest</i>
<i>K Street</i>	<i>La Agencia</i>		<i>Thirtysomething</i>	<i>Dinastía</i>
			<i>El abogado</i>	
			<i>Canción triste de Hill Street</i>	
			<i>A cor obert</i>	
			<i>Anatomía de Grey</i>	

3.4. Tipologia intertextual i recurrència

3.4.1. Recurrències no genèriques: recurrència intertextual temàtica

Mitjançant el quadre de classificació de les referències intertextuals d'El ala oeste observem que hi ha recurrència metatelevisiva com a la resta de sèries del corpus, però, a diferència d'elles, complint una funció específica, educativa.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| a) Recurrència intertextual metatelevisiva | a.6.) Referències musicals |
| a.1.) Referències intraepisòdiques | a.7.) Referències d'informatius |
| a.2.) Referències a altres sèries | b) Referències socioculturals |
| a.3.) Referències a altres programes de televisió | c) Referències literàries |
| a.4.) Altres | d) Referències erudites |
| a.5) Referències cinematogràfiques | e) Referències bíbliques i religioses |
| | f) Recurrència temàtica i mítica |

A *El ala oeste* les referències metatelevisives pertanyen al pla de l'expressió i tenen una funció específica: no tenen com a objectiu únic al·ludir a l'univers compartit per l'audiència, en forma de clixés, sinó que constitueixen una proposta de model de televi-

sió, coherent amb la pròpia sèrie, en defensa de la televisió pública, i de qualitat. Sovintegen les referències als programes educatius i divulgatius de la paleotelevisió (*Barrio Sésamo*, *Julia Child*). Es critica, també, la televisió que s'allunya d'aquest model – *reality-shows*, *talk-shows*, *soap-opera*⁴⁸⁵. La funció de la referencialitat s'extén als altres àmbits –cinematogràfic, literari, amb referències culturals de productes de qualitat. En consonància amb la sèrie com a producte paleotelevisiu, la diferenciació de nivells culturals retorna, fent referència als “middle-brow” o *mediocris* (*El Padrino*, *Adivina quién viene a cenar esta noche*, 1984) i als “high-brow” o *sublimis* (*Ave Maria* de Schubert, Lord Byron, Robert Herrick, Sant Agustí, Kant, Shakespeare) i esmentant els “low-brow” o *humilis* únicament per a criticar-los, com ja s'ha esmentat (MacDonald i Shils, 1969). Es completen amb referències socioculturals de cultura general i un ampli interès per la política i la història estatunidenca. El personatge de Bartlet és el més erudit, com Grissom a *CSI: Las Vegas*. Crawley (2006: 181-188) l'ha definit com “the intellectual president”. La construcció del personatge com a paternal, moral, i intel·lectual, no és fortuïta. La seva erudició prové, sobretot, dels discursos que fa a algun membre de l'equip (b1). Les referències erudites del president o d'algun altre personatge (d) estan plenament en consonància amb la funció educativa de la sèrie.

3.4.2. Grans temes de sempre

Un dels trets distintius de la sèrie és l'absència dels *temes de sempre*⁴⁸⁶, la manca de sexe i violència gratuïts. El tema de sempre són les intrigues palatines, gairebé prescindint d'un dels seus ingredients, el sexe.

⁴⁸⁵ Toby, en una reunió amb representants del Congrés, sobre la televisió, defensa la televisió pública: "It's not television for rich people. In fact, the public television audience is a fairly accurate reflection of the social and economic make up of the United States. One-quarter of the PBS audience is in households with incomes lower than \$20,000 a year. Blacks comprise 11% of the public television audience and blacks comprise 11% of the commercial television audience. 47% of PBS viewers have a high school education or less, which is one percent better than the commercial TV audience". ("Sacar la basura", "Take Out The Trash Day", 1.13). I, més endavant, especifica el tipus de programes: "In the meantime, a time when the public is rightly concerned about the impact of sex and violence on TV this administration is gonna protect the muppets, we're gonna protect *Wall-street Week*, we're gonna protect *Live from Lincoln Center* and by God, we are going to protect *Julia Childs*⁴⁸⁵". ("Sacar la basura", "Take Out The Trash Day", 1.13).

⁴⁸⁶ Vegeu Eco, *Apocalípticos e integrados*: (Parafrasejo) les primeres estampes populars del s. XVI eren efímeres (primera característica de la cultura mediàtica) i versaven sobre els següents temes: amor, mort i passions (presentats en funció de l'efecte que es volgués aconseguir) (Eco, 1965: 16).

3.4.3. Recurrència temàtica i mítica

El sexe com a teme de sempre apareix en la trama de Sam i Laurie⁴⁸⁷, coincidint amb la de *CSI* (vegeu "La prostituta i el redemptor") i també es recorre a la tensió sexual entre dos personatges de sexe oposat, un dels temes recurrents de la serialitat contemporània. En aquest cas entre la secretària de premsa, CJ Cregg, i el periodista Danny Concannon⁴⁸⁸. La reaparició de temes es produeix també amb la caracterització antitètica de Leo i Lord Marbury a "Lord John Marbury", "Lord John Marbury", 1.11.), emulant Stan Laurel i Oliver Hardy (vegeu *Mujeres desesperadas*. 4.4.2.3.).

⁴⁸⁷ Sam i Laurie. Es coneixen a l'episodi Pilot i tenen una aventura. Ell després descobreix que és una *call-girl*, una noia d'acompanyament de luxe. Episodis: Pilot (aventura), 2n (descobriment per part de Sam, que a continuació provoca una situació incòmoda, i una baralla), 3r (descobriment de CJ, discussió laboral, l'acusen de voler reformar-la, discussió àgria sobre el poder i la moralitat, Sam es disculpa a CJ, CJ negocia amb Danny, periodista, perquè no ho publiqui), 7è (Sam i Laurie dinen junts i en parlen, Laurie treballa com a acompanyant al sopar oficial de la Casa Blanca, Sam s'enfada, la presenta a la primera dama), 10è (visita de desagradable de Sam i Josh. Volen que els doni informació dels republicans, Josh li acaba dient "puta") i 21è (Sam no pot assistir a la graduació de Laurie però, de tota manera, aconsegueixen fotografiar-los junts).

⁴⁸⁸ Des de l'episodi 7è. Al 8è (ell la invita a sopar, ella refusa), 9è (invitació als Nicks, li regala un peix, a causa d'una confusió), 10è (van a sopar la nit de Nadal), 19è (discussió perquè Danny pensa publicar el polèmic informe de Mandy sobre el Govern Bartlet, que no els afavoreix gens), 20è (CJ tan enfadada per la publicació que no parla amb ell sinó amb un subordinat seu, després discuteixen), 22è (ella li dóna una informació, certa reconciliació, després se'n burla i ell s'ofèn, trenquen).

4. MUJERES DESESPERADAS. COMÈDIA NEGRA FEMENINA I AGREDOLÇA

4.1. Context

4.1.1. Introducció

Mujeres desesperadas, la sèrie que narra les vides d'un grup de quatre veïnes del ric barri residencial de la fictícia Wisteria Lane, va ser qualificada de fenomen sociològic als EUA. Es tracta d'una sèrie caracteritzada per la hibridació genèrica, ja que barreja drama, comèdia, misteri, *thriller*, estil *camp*⁴⁸⁹, *soap-opera*, sàtira i farsa.

4.1.2. Audiència

L'èpilot de *Mujeres desesperadas* era un dels més esperats de la temporada 2004, gràcies a la forta campanya de màrqueting de l'estiu previ a l'estrena, una de les campanyes amb una inversió econòmica més elevada de la cadena. La inversió d'ABC es va veure compensada: va ser l'èpilot més vist del 2004⁴⁹⁰. Segons dades d'AC Nielsen, el pilot va ser vist per 22,3 milions d'espectadors, als EUA, i l'audiència durant la primera temporada es va mantenir amb una mitjana de 21,6 milions (McCabe i Akass, 2006: 2). *Mujeres desesperadas* s'emetia en la mateixa franja horària en què HBO havia estat emetent els *affairs* amorosos de les quatre famoses novaiorqueses de *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004)⁴⁹¹. Diversos estudiosos i periodistes especialitzats han considerat *Mujeres desesperadas* una continuació de les aventures de les protagonistes de *Sexo en Nueva York*, més adultes i assentades⁴⁹². Contràriament al que s'esperava, la sèrie va tenir èxit també entre el públic masculí estatunidenc. Va ser un dels programes més vistos els diumenges als EUA des dels primers dos mesos per l'audiència de 18-49 anys, tant masculina com femenina⁴⁹³. Al novembre va *arrasar* tant a l'audiència de les franges d'edat de 18-34 i 18-49 anys com en general.

⁴⁸⁹ Per a una explicació del terme *camp*, vegeu McCabe i Akass, 2006: 89-90.

⁴⁹⁰ CARTER, B. (2004a), "Desperate Housewives Stirs ABC's Comeback Hopes", *The New York Times*, 05-10-2004.

⁴⁹¹ BARNES, B. (2004), "Television: Sex, Lies and Videotape; 'Desperate Housewives' Soaps Up Sunday Night; Screenings at the Gym", *Wall Street Journal, Weekend Journal*, 10-09-2004.

⁴⁹² CUETO, J. (2005e), "Pero qué diablos ocurre en Wisteria Lane", *El País*, Revista de agosto, 10-08-2005; WITTSTOCK, M. (2004), 'Mothers of Suburbia', *The Observer*, Review Section, 07-11-2004, p. 7.

⁴⁹³ FRUTKIN, A. J. (2004a), "Cherry On Top", *Mediaweek*. New York: 22-XI-2004. Vol. 14, Iss. 42, p. 22-24 (3 pp.); CARTER, B. (2004a), "Desperate Housewives Stirs ABC's Comeback Hopes", *The New York Times*, 05-10-2004.

Mujeres desesperadas és a Espanya una de les sèries insígnia –amb *Perdidos i CSI*– de l'èclisió de les sèries de ficció estatunidenques *Mujeres* va ser una de les sèries de ficció estrangera més vistes la temporada 2005-2006 (GECA, 2006: 64-65), encara que els resultats són més aviat modestos, especialment respecte les dades d'audiència de *CSI*. Les emissions de la primera temporada a Espanya van començar el 14 de juny de 2005, amb un *share* del 17%, amb 2.744.000 espectadors, que va augmentar a l'estiu fins al 19% (GECA, 2006: 87). No va tenir tan bona acceptació la segona temporada que, el juny de 2006, se situava a una mitjana de quota de pantalla del 9.8%⁴⁹⁴.

4.1.3. Tipologia televisiva

Producte serial versus episòdic

Cherry tenia el ple convenciment que no escriuria una sèrie similar als mateixos productes que tenien èxit en aquell moment, ja que, segons ell, hi havia una saturació de les idees trillades que compraven les *networks*. El creador⁴⁹⁵ de *Mujeres desesperadas* volia evitar la *sit-com* i preferia el format d'una hora al de 30 minuts de les *sitcoms*. Respecte el *procedimental*, Cherry el considerava esgotat després d'haver vist uns 18 episodis de *CSI* o *Ley y orden*. *Mujeres desesperadas* suposa la recuperació del serial dramàtic, en oposició a les franquícies de *procedimentals* com *CSI*, i a les clonacions, *spin-offs* i *copycats*. *Mujeres desesperadas* s'ha qualificat d'intel·ligent *contraprogramació* respecte els *procedimentals* com *CSI*, que gaudeix d'un èxit contundent des del 2000⁴⁹⁶, oferint un producte diferent en una indústria "hell-bent on cloning"⁴⁹⁷. La sèrie de Cherry, a més, incorpora la clonació com a mode de generació estructural i interna. Ja s'ha fet referència a la hibridació genèrica de *Mujeres desesperadas*. La utilització d'un dels gèneres emprats, la *soap-opera*, un gènere tradicionalment diürn, no sorprèn en una sèrie emesa en *prime-time*; en primer lloc perquè correspon a l'èncaix de la *soap-opera* amb la resta de gèneres que componen la sèrie: drama, misteri i *thriller*, especialment; i també perquè té com a referent l'emissió en *prime time* de les *soap-operas* dels anys vuitanta i noranta, de l'anomenat model *Dallasty*.

⁴⁹⁴ "Anatomía de Grey, la serie líder en USA, consolida su audiencia en Cuatro", *MundoplusTV*, <<http://www.mundoplus.tv/zonaseries/series/anatomia.php>>, 21-06-2006.

⁴⁹⁵ LISOTTA, C. (2004a) "ABC's 'Desperate Housewives' sweeps up", *Television Week*, 06-12-2004.

⁴⁹⁶ Vegeu *Context de CSI*.

⁴⁹⁷ FRUTKIN, A. J. (2004a), "Cherry On Top", *Mediaweek*. New York: 22-XI-2004. Vol. 14, Iss. 42, p. 22-24 (3 pp.).

Tot i que *Mujeres desesperadas* suposa la recuperació de la narrativa de llarga durada, amb una estructura propera a la telenovel·la, la novel·la de fulletó i als *reality shows* o “non-scripted dramas”, també té característiques pròpies dels episodis autoconclusius del *procedimental* –cadascun dels episodis tracta un tema determinat, sovint anunciat al *teaser* i sobre el que Mary Alice, la narradora omniscient, en reflexiona a l'èpilog. Suposa, per tant, una interessant hibridació dels dos gèneres. Jennifer Nicholson-Salke, senior VP de Fox, comentava que les *networks* volien reorientar el *procedimental* amb característiques tradicionalment pròpies de la serialitat.

Dramedy

El terme *dramedy*, que defineix el gènere híbrid en què s'inscriu *Mujeres desesperadas*, apareix als anys 80 per designar sèries que barregen drama i comèdia, com *Luz de luna* (*Moonlighting*, ABC: 1985-1989). El terme fa referència a la hibridació dels dos gèneres sense diferenciar si la hibridació és total –abasta el producte televisiu en el seu conjunt– o si apareix alternativament –alguns episodis còmics, d'altres dramàtics. A *Mujeres desesperadas* hi ha trames específicament dramàtiques (Paul, Zach) i còmiques (les disputes d'Eddie i Susan per Mike) en un mateix episodi i, en un mateixa trama, es barregen els dos gèneres (Lynette i les disputes amb els seus fills en la vessant còmica, i la dramàtica, especialment per la droga). Encara hi ha una altra tipologia: la comèdia pot interrompre una trama seriosa. Els aspectes tràgics de les vides de les protagonistes acostumen a estar revestits de comicitat. En ocasions la hibridació de drama i comèdia esdevé hiperbòlica, provocant situacions absurdes que fan que l'espectador no sàpiga si riure o plorar (McCabe, i Akass, 2006: 133).

4.1.4. Premis i ressò social

Mujeres desesperadas es va convertir en un autèntic fenomen sociològic als EUA. La primera dama dels Estats Units, Laura Bush, va reconèixer públicament que era seguidora de la sèrie⁴⁹⁸, i tant *The Dr. Phil Show* (Sindicació, 2002-) com Oprah

⁴⁹⁸ *Mujeres desesperadas*. Primera temporada. Contenido Extra.

Winfrey (*The Oprah Winfrey Show*, Sindicació, 1986-)⁴⁹⁹ van dedicar un programa especial a la sèrie. Les protagonistes han estat portada de *Vanity Fair*⁵⁰⁰. La sèrie compta amb dos Globus d'Or a la millor sèrie còmica i diversos Emmy. Està previst que *Mujeres desesperadas* es prolongui fins el 2011⁵⁰¹, un total de set temporades.

4.1.5. Naixement de la sèrie

Marc Cherry, un guionista de televisió a l'àtur, estava veient el judici televisat d'Andrea Yates amb la seva mare. Segons explica Cherry, quan va comentar a la seva mare el grau de desesperació que havia hagut de conduir aquella dona a cometre uns fets tan monstruosos –Yates, una dona texana, havia ofegat els seus cinc fills–, la seva mare li va donar a entendre que ella també havia passat per moments molt durs: “I’ve been there”, li va contestar⁵⁰². Així naixia la idea de Cherry d’escriure un guió sobre dones i desesperació. El xoc –la possibilitat que la que considerava la mare perfecta i esposa modèlica pogués tenir secrets d’aquesta mena– el va impulsar a observar les vides de les mestresses de casa estatunidenques. La mare de Cherry va inspirar la idea global de la sèrie i els personatges de Lynette Scavo i Bree van de Kamp. El primer Emmy que va obtenir gràcies a la sèrie el va dedicar a la seva mare.

4.1.6. Creadors

Newsweek ha qualificat el creador de *Mujeres desesperadas* de gai, republicà i conservador⁵⁰³. Marc Cherry va passar bona part de la seva pròpia joventut amb les seves dues germanes al mig-oest nordamericà, a Kingfisher (Oklahoma). Era l'any 2001 i Cherry, nascut el 1962, rondava la quarantena, molt mala edat a la indústria televisiva estant a l'àtur. El currículum de Cherry consistia en dotze anys d'experiència com a

⁴⁹⁹ Oprah va visitar el plató i, en el transcurs del programa especial, “Wisteria Hysteria”, es va emetre un capítol de 15 minuts en què Oprah interpretava un nou personatge que aprenia tots els secrets de les protagonistes. Tant el programa, que duu més de vint anys en antena, com la seva presentadora, gaudeixen d'una gens menyspreable influència a la societat estatunidenca. Oprah Winfrey ha encapçalat en diverses ocasions la llista dels 101 personatges més influents del món de l'espectacle que elabora *Entertainment Weekly* (Lacalle, 2001: 119).

⁵⁰⁰ ZEMAN, N. (2005), “Housewife Confidential! The Real-Life Soap Opera Behind Tv's Hottest Show”, *Vanity Fair*, maig de 2005, p. 108-115.

⁵⁰¹ ÁLVAREZ, J.L. (2007), “Estresadas y famosas”, *Magazine, La Vanguardia*, 29-04-2007, p. 82.

⁵⁰² WEINRAUB, B. “How Desperate Women Saved Desperate Writer”, *The New York Times*, 23-10-2004.

⁵⁰³ Cfr. també McCabe i Akass, 2006: 11

guionista, especialment de comèdia televisiva⁵⁰⁴. Va formar part de l'equip de guionistes de la comèdia d'humor àcid *Las chicas de oro* (*The Golden Girls*, NBC: 1985-1992) les dues últimes temporades de la sèrie, des de 1990, va ser creador i productor executiu de la comèdia *The 5 Mrs. Buchanans* (CBS: 1994-1995)⁵⁰⁵, guionista de *Some of My Best Friends* (CBS: 2000-2001), i guionista i productor executiu de *The Crew*. Un *spin-off* de *Las chicas de oro*, *The Golden Palace* (CBS: 1992-1993), de la qual era guionista i *supervising producer*, tampoc havia funcionat. Gràcies a l'esmentada tasca com a guionista, el seu coneixement del “món femení” era notable, especialment del “women-sitting-around-talking”⁵⁰⁶. L'ànlisi de Marc Cherry de la qualitat literària de diversos guions televisius i cinematogràfics –arran del fracàs de *The Crew*⁵⁰⁷– i el coneixement del “món femení” del creador són els orígens creatius de *Mujeres desesperadas*.

4.1.7. Actors i personatges

La caracterització dels personatges de *Mujeres desesperadas* esdevé força uniforme. El fet que la trama s'orienti als personatges o a l'acció encara suposa una diferenciació prou vàlida de les dues tipologies de producte televisiu (*procedimental* o *serialitzat*), però la incidència en l'aprofundiment dels personatges, que hauria de ser superior en els productes serials o orientats als personatges (*character-driven*) no és significativa.

Susan Meyer (Teri Hatcher) està divorciada i és mare d'una nena, Julie. És dibuixant de contes infantils. S'enamora de Mike, el nou veí, que també és objecte de desig d'Edie. **Lynette Scavo (Felicity Huffman)**, casada amb Tom, és una excel·lent professional del món de la publicitat que deixa la carrera per a tenir cura dels seus ingovernables quatre fills, la qual cosa la porta a un estat de frustració constant. **Bree van de Kamp (Marcia Cross)** és la perfecta mestressa de casa. Està casada amb Rex, metge de professió, i tenen dos fills adolescents. L'excés de perfecció de Bree

⁵⁰⁴ FRUTKIN, A. J. (2004a), “Cherry On Top”, *Mediaweek*. New York: 22-XI-2004. Vol. 14, Iss. 42, p. 22-24 (3 pp.).

⁵⁰⁵ *The 5 Mrs Buchanans* (CBS: 1994-1995), sèrie còmica sobre quatre dones de caràcters molt diferents que només tenen en comú que estan casades amb els quatre germans Buchanan i odien la seva cruel i manipuladora però divertida sogra.

⁵⁰⁶ BARNES, B. (2004), “Television: Sex, Lies and Videotape; 'Desperate Housewives' Soaps Up Sunday Night; Screenings at the Gym”, *Wall Street Journal*, *Weekend Journal*, 10-09-2004.

⁵⁰⁷ *The Crew* (Fox: 1995), una comèdia sobre una tripulació d'aviació, que va estar plantejada per a competir amb *Friends* (*Friends*, NBC: 1994-2004). (vegeu 4.1.9. *Particularitats inherents a la sèrie*)

deixarà entreveure la falsament idíl·lica situació familiar inicial. **Gabrielle Solis (Eva Longoria)** és una atractiva dona llatina, que havia estat model de passarel·la. Casada amb el milionari Carlos Solis, viurà una aventura sentimental amb el seu jardiner adolescent, John. **Edie Britt (Nicolette Sheridan)** és la veïna sexy, promíscua i descarada. No forma part del grup de les quatre amigues i veïnes, però hi està estretament relacionada. **Mary Alice Young (Brenda Strong)**, la narradora de *Mujeres desesperadas*, mor a l'episodi pilot i provoca les sospites de les seves quatre veïnes i amigues, que temen que hagi estat assassinada.

4.1.8. Característiques de producció

Inicis difícils

Durant dos anys (2001-2003), Cherry va intentar vendre *Mujeres desesperadas* a diverses cadenes de televisió –HBO, Showtime, Lifetime, CBS, Fox i NBC–, que la rebutjaven sistemàticament. La seva agent, que més endavant va ser empresonada per frau al mateix Cherry, l'oferia al departament de comèdia de les cadenes com a comèdia negra, on la rebutjaven per massa seriosa. Els agents de Paradigm van ser els primers que van valorar seriosament el projecte, i ja proposaven reorientar-lo: “Pitching it not as a dark comedy but as a campy soap –a calculated nod to the success of Fox’s *The OC*”⁵⁰⁸. McPherson havia llegit el guió de *Mujeres desesperadas* quan era cap de Touchstone Television, i des d'un primer moment va tenir la intenció de participar en el projecte. Una setmana després ABC comprava el guió a Paradigm, i Cherry finalitzava el seu particular *annus horribilis*, esdevenint productor executiu.

Crisis d'ABC

ABC havia tingut mals resultats des de la compra de la cadena per part de la Disney, el 1995. L'últim gran èxit de la cadena abans dels que aquí ens ocupen va ser el concurs *Quién quiere ser millonario? (Who wants to be a millionaire?)*, ABC: 1999-2002). Cap al 2003 la cadena era coneguda amb el nom *Already Been Cancelled*, en un comentari irònic de les seves sigles i de la rapidesa amb què cancel·lava els seus nous i millors programes, des que la Walt Disney Corporation, el 1995, va comprar la cadena. Abans de *Perdidos* i *Mujeres desesperadas*, ABC necessitava èxits comercials immediats, no sèries de culte (Cascajosa, 2005: 175). Destinada tradicionalment a la programació familiar, la cadena es va arriscar amb *Mujeres desesperadas*, no del tot apta per al públic

⁵⁰⁸STARR SIEBEL, D. (2004), “Desperate Savior”, *Broadcasting & Cable*, 20-09-2004.

infantil⁵⁰⁹, pressionada per Disney⁵¹⁰. Es tracta d'una de les sèries més cares actualment: el cost de cada episodi és de 2 milions de dòlars⁵¹¹. Els elevats costos s'expliquen per l'àmpli equip de producció –deu guionistes, dotze personatges– i pels salaris de les actrius protagonistes⁵¹².

4.1.9. Particularitats inherents a la sèrie

Televisió de qualitat

El fracàs de *The Crew*, respecte la qual Cherry s'ha mostrat molt autocrític, va ser un dels fets que el va portar a revisar les intencions literàries dels seus propis guions, analitzant què fa que un producte televisiu tingui qualitat. Per a fer-ho es va servir del guió d'Alan Ball d'*American Beauty* (Sam Mendes, 1999), pel qual la pel·lícula va guanyar un dels seus cinc Oscars⁵¹³, el d'*A dos metros bajo tierra* (*Six feet under*, HBO: 2001-2005) i diversos guions de Woody Allen (Starr Siebel, 2004). Quant a la incidència d'aquestes creacions en la sèrie de Cherry, vegeu 4.3. *Perspectiva diacrònica-Genèrica. Representació de la feminitat*.

La intenció d'elaborar un producte de televisió de qualitat també queda palesa als crèdits inicials, on hi ha una explícita referència a l'alta cultura⁵¹⁴. Als agredolços crèdits, que anuncien el caràcter *dramedy* de la sèrie, es mostra una amable inversió dels rols –les dones tenen el poder–, però hi persisteixen símbols determinants per a la cultura occidental, especialment quant a la relació entre els dos sexes, com la serp i la poma. La utilització de títols de cançons de Stephen Sondheim per a donar títol a la

⁵⁰⁹ Les escenes de l'*affaire* de Gabrielle, una dona casada, amb John, un adolescent que encara no era major d'edat, van escandalitzar part de l'opinió pública estatunidenca. D'altra banda, l'audiència entre el públic jove als Estats Units es va incrementar de tal manera que es van incorporar anuncis d'*El senyor dels anells*, destinada a públic infantil i jove, als talls publicitaris.

⁵¹⁰ BARNES, B. (2004), "Television: Sex, Lies and Videotape; 'Desperate Housewives' Soaps Up Sunday Night; Screenings at the Gym", *Wall Street Journal, Weekend Journal*, 10-09-2004.

⁵¹¹ Íbidem.

⁵¹² Inicialment, 80.000 dòlars per episodi, va augmentar a 250.000 (Zeman, 2005: 110).

⁵¹³ Millor pel·lícula, millor guió, millor director, millor guió original i millor fotografia.

⁵¹⁴ McCabe i Akass, (2006, 130): *El retrat de Giovanni Arnolfini i esposa* –1434–, de Jan van Eyck; *Adam i Eva*, de Lucas Cranach "el vell" –s.XIV–; *America Gothic*, de Grant Wood; la llauna de sopa Campbell –1962–, d'Andy Warhol; *Couple Arguing* i *Romantic Couple*, de Robert Dale; l'estil pop art, tipus Roy Lichtenstein i un pòster dels anys 40 de Dick Williams, *Am I Proud*.

majoria de capítols⁵¹⁵ obeeix al mateix propòsit, també és una referència cultural – Sondheim és compositor de musicals de Broadway.

En termes generals, la sèrie ha rebut bones crítiques, però en algun cas ha estat acusada d'allargar excessivament les trames, del fet que els personatges són massa plans, d'abusar dels clixés, i de no proporcionar suficient tensió i dramatisme

Oposició conservadora

Mujeres desesperadas ha estat criticada per grups religiosos i conservadors, per la (manca de) moralitat dels seus personatges. Pel que fa a valors, s'ha considerat que la sèrie va dividir la població estatunidenca, cosa que no va succeir a Espanya. Tant conservadors com religiosos, que constitueixen una part important dels votants de Bush – reelegit el novembre de 2004, tot i que acompanyat de polèmica, després d'una decisió judicial (vegeu Patterson, 2005)– han estat especialment crítics amb la sèrie, tant des de la Parents TV Council (PTC)⁵¹⁶ com des de la Federal Communications Commission (FCC), dos òrgans encarregats de vetllar pel control dels continguts televisius.

Clonació

El gènere, tema, personatge o format que té èxit és ràpidament imitat⁵¹⁷, a l'espera del nou gran èxit de temporada. *Mujeres desesperadas* va contribuir a recuperar el “drama serialitzat”, amb el precedent dels *reality-shows* serials⁵¹⁸.

⁵¹⁵ Per donar dos exemples: “Ah, pero por debajo” (“Ah, But Underneath”, 1.2). El títol original en anglès és també el d'una cançó del musical de Stephen Sondheim *Follies*. “Imágenes idílicas” (“Pretty little picture”, 1.,3). El títol original en anglès és també el d'una cançó de Stephen Sondheim, de l'àlbum *A Funny Thing Happened On The Way To Forum*. La sèrie *Anatomía de Grey* també emprà aquest recurs; tots els episodis coincideixen amb títols de cançons.

⁵¹⁶ La Parents TV Council, al seu web (<<http://www.parentstv.org/ptc/shows/main.asp>>) classifica *Mujeres desesperadas* com a sèrie no recomanada per a nens de cap edat, i es mostra especialment crítica amb el llenguatge i la violència, i molt més amb el sexe –que consideren el problema més greu de la sèrie– i el contingut general, que mereixen l'indicador de semàfor vermell (no apte per a nens, a causa dels continguts de sexe, violència o llenguatge obscè). De la resta de sèries del corpus, totes obtenen la mateixa qualificació que *Mujeres desesperadas* –*Perdidos* a causa de la violència, *CSI* a causa del sexe i la violència, però no pel llenguatge utilitzat, i *House* pel sexe i el llenguatge, però no per la violència–, excepte *El ala oeste*, que obté la qualificació “grog” –tot i que també es considera que el llenguatge és “qüestionable”. La PTV encoratja explícitament els visitants del web a posar-se en contacte amb la cadena i els anunciants per a mostrar el seu desacord amb el programa, incloent *links* a les diferents *networks* i la llista d'anunciants de cada programa televisiu.

⁵¹⁷ Vegeu *Dispositius de repetició*.

4.1.10. Estratègies d'interactivitat

Com la resta de sèries analitzades, *Mujeres desesperadas* té un seguit d'estratègies d'interactivitat i de fagocitació de realitat i ficció: per exemple, a la cançó "Chop Me Up", del disc *Future Sex/Love Sounds*, de Justin Timberlake, s'esmenta la sèrie. Compta amb un joc de sobretaula, *Desperate Housewives Dirty Laundry Game*, de l'empresa britànica Re:creation, el videojoc *Desperate Housewives: The Game* (2006), de Buenavista, un Bingo virtual⁵¹⁹, un perfum i bosses de tintoreria. *Mujeres* també compta amb els productes de *merchandising* propis d'altres sèries del corpus⁵²⁰.

Suposa una estratègia de màrqueting més la promoció de la sèrie des del punt de vista de les baralles de les dives [The Ladies], fomentades especialment arran de la portada de *Vanity Fair*, on hi figurava: "You wouldn't believe what it took just to get this photo"⁵²¹. Destaquem la utilització dels estereotips femenins tant en la construcció narrativa de la sèrie com en la seva promoció. En consonància amb aquesta estratègia, a la pàgina web oficial de la cadena, entre d'altres instruments per afavorir la interactivitat, hi ha un test que permet a les internautes saber quin tipus de dona són – Lynette, Gabrielle, Susan o Bree.

Pàgines web dedicades a la sèrie

Oficials

<<http://abc.go.com/primetime/desperate/index.html>>

Fans

Ultimate Desperate Housewives <<http://desperatehousewives.ahaava.com/>>

<<http://www.watchingdesperatehousewives.com/>>

<<http://www.desperateblog.com/>>

<<http://www.wisteria.tv/>>

<<http://www.desperatefans.org/forum/>>

⁵¹⁸ Vegeu, a continuació la clonació arran de *Mujeres desesperadas*, i *Perdidos-Anàlisi-Perspectiva diacrònica*, pel fenomen de clonació a partir de *Lost*.

⁵¹⁹ <<http://www.desperatehousewivesbingo.com/>>.

⁵²⁰ Les pàgines web oficials de cadascuna de les sèries del corpus contenen tests, wikis i *merchandising*, orientat al tipus de sèrie i al seu *target* corresponent. Únicament al web de *CSI* no s'anuncien productes de *merchandising*. En el cas de *House*, aquests estan destinats a causes benèfiques.

⁵²¹ ZEMAN, N. (2005), "Housewife Confidential! The Real-Life Soap Opera Behind Tv's Hottest Show", *Vanity Fair*, maig de 2005, p. 108-115.

<<http://desperatehousewives.e-fans.net/>>
<<http://www.desperatehousewivesonline.co.uk/>>
<<http://mujeresdesesperadas.blogspot.com/>>
<<http://www.topfansites.org/desperatehousewives.html>>
<<http://miarroba.com/foros/ver.php?id=725414>>
<<http://dhousewives.proboards42.com/>>
<<http://desperate.housewives.free.fr/en/>>
<<http://www.getdesperate.com/>>

Espanya

<<http://www.mujeres-desesperadas.com/>>
<<http://mujeresdesesperadas.ya.st>>
<<http://mujeresdesesperadas.foro.st>>
<<http://www.desesperadasblog.com/>>

Jocs

<<http://www.desperatehousewivesbingo.com/>>

4.2. Homologia estructural

4.2.1. Juxtaposició d'èstrats

Trames

La hibridació genèrica de *Mujeres desesperadas* té com a conseqüència una construcció narrativa en forma d'èstrats: en un conjunt de trames predomina la *soap-opera*, en un altre la *sit-com*, i en un tercer, el misteri. La majoria de trames arc i de trames interepisòdiques de *Mujeres desesperadas* tenen relació amb el gènere *soap-opera* i, més concretament, amb les protagonistes i determinades pel seu caràcter: la relació de Bree i Rex (divorci, problemes sexuals i familiars), la relació de Gabrielle i Carlos (adulteri, presó, paternitat), la relació de Lynette i Tom (família, fills, feina) i la relació de Susan i Mike (enamorament, flirteig, competència, decepció). Es tracta de trames de la vida quotidiana. Cadascun dels episodis té sis trames, una per cadascuna de les protagonistes, una trama addicional (de relació entre els personatges) i una trama de misteri, thriller o comèdia negra (Mike i la policia, Paul i el bagul, Zach i el psiquiàtric, Martha Huber i el xantatge), conformant la trama arc global que

abasta tota la primera temporada (perquè va morir Mary Alice), supeditada a la trama arc de la sèrie (la recerca de la felicitat de les protagonistes).

Ambients

La serialitat es caracteritza per la conjunció d'un espai fixe i un de variable. En el cas de *Mujeres desesperadas*, l'espai fixe, recognoscible per l'espectador, és el barri de Wisteria Lane, tant el carrer com les cases. L'àmbit que predomina és el domèstic de les protagonistes –les cuines, els dormitoris, els menjadors–, l'àmbit de la privacitat, tal com correspon al gènere (es tracta d'una regularitat genèrica tant de la *soap-opera* com de la *sit-com*). La relació entre les quatre protagonistes es consolida mitjançant reunions privades, com les sessions de pòquer, en consonància amb el feminisme de tercera generació. Pel que fa a les variants que permeten la continuïtat de la serialitat, sense que res canviï, habitualment fan referència a l'espai públic⁵²², ja sigui en relació al gènere *soap-opera* o en relació al *thriller*. El model *Dallasty* havia consolidat la utilització d'exterior en referència habitual a l'espai de poder, l'espai masculí⁵²³.

Pròlegs i epílegs

L'estructura de *Mujeres desesperadas* és la més circular de les sèries analitzades en aquesta recerca. Emulant els orígens literaris del gènere, o bé les novel·les de fulletó, cadascun dels episodis té pròleg i epíleg –d'altra banda, la tècnica Rashomon, també d'origen literari i cinematogràfic, s'empra en poques ocasions⁵²⁴. Pel que fa a la hipervisibilitat (*ostrannie*), Mary Alice, la narradora omniscient, comenta: “Toda obra moralista tiene su reparto de personajes”⁵²⁵. Als primers quatre episodis, el misteri es concentra als pròlegs i als epílegs. A la resta d'episodis, pròlegs i epílegs tenen una orientació temàtica, en relació al tema principal de l'episodi, al títol corresponent o a

⁵²² Lynette: El gimnàs, les sessions d'acupuntura, l'escola, l'oficina de Tom, els partits de bàisbol.

Bree: minigolf, restaurant, bar de carretera, farmàcia, hospital, l'institut

Gabrielle: hospital, presó, comissaria, jutjats, església

Susan: el bar El Rancho, restaurants, balneari

Totes: les festes, els sopars, la desfilada, la barbacoa.

⁵²³ Gripsrud (1995: 206-213) i Geraghty (1991) han analitzat *Dinastía* com a “patriarchal soap”.

⁵²⁴ Al final de “Culpable” (“Guilty”, 1.8).

⁵²⁵ (“Vuelve conmigo”, “Come Back To Me”, 1.10)

una trama secundària⁵²⁶. Els temes dels pròlegs i els epílegs estan estretament relacionats amb la temàtica de les *soap-operas*, melodrames i telenovel·les; és en les trames dels episodis on trobem la combinació de regularitats genèriques. Als pròlegs es tracta un tema concret i la presentació d'un personatge, amb *flash-backs* per a caracteritzar-los⁵²⁷, tot i que són completament plans. Els epílegs són unitemàtics, sovint en consonància amb el tema del pròleg per aconseguir la circularitat del relat.

Llenguatge

Una de les estratègies de la comicitat consisteix en la transposició de llenguatges i registres: Lynette actua com una caçatalents professional per contractar una cangur⁵²⁸ i usa llenguatge propi de l'adulteri quan la "roba"; Bree agraeix el regal de la pistola de George com si fos una joia⁵²⁹; Tom explica com progressa un rival a la feina com si es tractés de la retransmissió d'un partit de bàisbol⁵³⁰.

Esquema narratiu canònic

L'èssquema narratiu canònic de la sèrie es perfila en base al tema principal de la sèrie, el bovarisme. Les protagonistes es mouen entre la desesperació que dona títol a la sèrie i l'ànhelada felicitat, sempre vinculada a la relació conjugal o familiar.

Les quatre protagonistes –especialment Susan– volen saber perquè la seva amiga Mary Alice es va suïcidar, què va succeir exactament, i Mike vol descobrir-ho, també. Paul, mentrestant, vol mantenir el secret. Les quatre protagonistes tenen com a antagonista Paul, i com a ajudants Edie i Kendra. L'èssquema narratiu canònic (Greimas, 1979) es divideix en manipulació, competència, performància i sanció. Així com les protagonistes no tenen les habilitats (competència) per resoldre un crim, però es resol (sanció), tenen la competència per a ser felices, però la sanció corresponent es

⁵²⁶ Sobre intrusos (1.5.), poder (1.6), competència (1.7.), culpa (1.8), grans obres (1.9.), confiança (1.10), recerca (1.11), esperances (1.12), l'amor i els fills (1.14), mentides (1.15), escàndols (1.16), herois (1.17), fills (1.18), veïns (1.19), la primavera (1.20), el matrimoni (1.21), comiats (1.22) i sobre preguntes i respostes (1.23).

⁵²⁷ *Flash-backs* retrat de les quatre protagonistes (Pilot); *flash-backs*-retrat de Gabrielle (1.2., 1.6, 1.9., 1.18), *flash-backs*-retrat de Bree (1.3., 1.7., 1.15), *flash-backs*-retrat de Lynette (1.4., 1.14), *flash-backs*-retrat de Susan (1.5., 1.20), *flash-back* retrat de la vida secreta de Maisy Gibbons (1.10), *flash-back*-retrat d'Edie (1.11, 1.22), *flash-back* retrat de Martha Huber (1.12), *flash-back* retrat de Julie com a filla ideal (1.13), *flash-back*-retrat de Sophie (1.21).

⁵²⁸ "Sospechas" ("Suspicious Minds", 1.9).

⁵²⁹ "Cada día morimos un poco" ("Every Day a Little Death", 1.12).

⁵³⁰ "Imposible" ("Impossible", 1.15).

prolongarà indefinidament –en funció dels resultats d'audiència–, immobilitzant-les en la seva recerca de felicitat. Per aquest motiu la sèrie és, abans que res, una *soap-opera*. L'esquema narratiu canònic es pot observar en totes les sèries del corpus. En el cas de *Mujeres desesperadas*, ens interessa la seva relació amb el gènere i l'arquetipus que l'articulen, *soap-opera* i *bovarisme*. El punt de partida de *Mujeres desesperadas* és la mort de Mary Alice, a l'episodi pilot. La trama consisteix en el retrat i la vida de les quatre protagonistes, quatre dones de classe alta, mentre indaguen en els motius de la mort de la seva amiga. Simultàniament al transcurs de les seves vides, la trama policial comença al 9è episodi: Mike és contractat pel seu sogre per resoldre com va morir la seva filla Deirdre; alhora que Paul contracta un detectiu, ingressa Zach en un psiquiàtric i fa els possibles per mantenir el secret que envolta la mort de la seva dona. Les dues trames principals, corresponents al gènere *soap-opera* i *thriller*, podrien funcionar perfectament de manera autònoma; la seva interrelació es produeix a mode de *collage*, en consonància amb la hibridació genèrica que articula la sèrie.

4.2.2. Recursos visuals

Mujeres desesperadas, visualment, se serveix dels mateixos contrastos que l'articulen genèricament. La imatge brillant i el cromatisme (colors clars i càlids) emprats per a descriure el luxe del barri residencial i de les seves habitants és l'habitual de la *soap-opera*, la *sit-com* i la farsa; així com per al *thriller* i el misteri es recorre a plans foscos, on predominen els colors freds i esmoreïts. Propicia aquesta diferenciació el fet que les trames *soap-opera* habitualment succeeixin de dia, i les de *thriller*, de nit.

Es recorre també a una sèrie de tòpics visuals que esdevenen regularitats genèriques obligatòries (Ryan, 1979), televisivament parlant. Ens referim a la paret plena d'informació, d'índole sempre heterogènia, per a analitzar un cas policíac, propi de les comissaries (gènere policíac); a la pissarra per a propiciar la reflexió d'un grup en l'anàlisi d'un cas (gènere policíac i *House*); a la línia de la màquina que indica la mort del pacient, generalment unit a l'ús del desfibrilador i, sovint, a la impotència del metge per salvar el pacient, escenificant la seva voluntat de complir el jurament hipocràtic (gènere hospitalari),... Sense que es pugui considerar una utilització significativa del recurs, en ocasions s'empra la fragmentació total de la pantalla⁵³¹.

⁵³¹ Com a *Extrañas coincidencias (I heart huckabees)*, David O. Russell, 2004).

4.2.3. Clonació com a mode de generació estructural i interna

Els personatges de *Mujeres desesperadas*, que no són en absolut rodons, tenen una sèrie de característiques que els defineixen i a partir de les quals es construeix la seva narració, que es perpetua i es prolonga no només d'episodi en episodi sinó de temporada en temporada –per posar només un exemple: al principi de la tercera temporada⁵³², Carlos i Gabrielle protagonitzen un escàndol en el ball de casament de Bree, reforçant la relació amor-odi que caracteritza la parella i que defineix la seva personalitat des de la primera temporada. En aquest sentit, la sèrie de Cherry no només immobilitza els personatges en una caracterització arquetípica, a pesar que les seves vides evolucionin, sinó que esdevé paradigmàtica de la definició de Todorov: cada conte particular és una “manifestació d'una estructura abstracta, una realització que era continguda, en estat latent, en una combinatòria de les realitzacions possibles”⁵³³. Les vides de les protagonistes responen, en cadascuna de les seves accions, a les característiques que les pre-defineixen i, alhora, cadascuna de les microhistòries és una manifestació d'aquella estructura abstracta. L'èxplotació i prolongació d'aquestes trames, propiciada per l'èxit d'audiència i per les condicions de producció, és el que ens permet parlar de clonació estructural interna.

4.3. Perspectiva diacrònicogenèrica. Representació de la feminitat

Paga la pena destacar que els dos gèneres que estructuren la sèrie són la *soap-opera* nocturna i el *thriller*. El tractament de la domesticitat, el feminisme i el postfeminisme a la televisió estatunidenca, en aquests moments representat per sèries televisives com *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004) o *Las chicas Gilmore* (*Gilmore Girls*, The CW: 2000-), compta amb els precedents de la *soap-opera*, un dels primers gèneres radiofònic i televisiu, i més concretament algunes de les seves reformulacions televisives més cèlebres, com són *Knots landing* (CBS: 1979-1993), *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC: 1990-1991), *The O.C* (Fox: 2003-2007), cinematogràfiques (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999) i literàries (*Donetes*, *Little Women*, Louise May Alcott, 1868; *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, 1856). Congreguem els títols televisius per la seves similituds temàtiques, però ens cenyim a la diferenciació genèrica de Feuer entre “prime-time melodrama, a tradition of trash or

⁵³² “Es cosa de dos” (“It takes two”, 3.20)

⁵³³ Todorov *apud* Sullà: 1996.

camp TV”, que inclou *Dallas*, *Dinastía*, *Melrose Place* i alguns *realities*; i “quality drama”, referit a sèries com *Los Soprano* i *A dos metros bajo tierra* (Feuer, 2005: 27).

4.3.1. Soap opera

Es tracta d'un gènere mediàtic popular, tradicionalment considerat com a femení. Té un origen radiofònic i de finançament publicitari –les marques de detergent que li donen nom, completat pel caràcter melodramàtic i sentimental atribuït a les òperes amb què es menysté el gènere. El terme es relacionarà, per tant, amb un estatus econòmic determinat. Pel que fa a l'origen radiofònic d'aquest gènere, als anys trenta, *Painted Dreams* va ser la primera *soap-opera* radiofònica, i es va emetre per primera vegada el 20 d'octubre de 1930 (Gripsrud, 1995: 163), des de Chicago Radio Station (McCarthy, 2001: 48). En una dècada va esdevenir el gènere dominant de la programació radiofònica⁵³⁴. L'origen de la *soap-opera* televisiva, com el de la majoria dels primers programes de ficció televisiva, es remunta a adaptacions teatrals o novel·les, a banda de l'immediat precedent de format, el radiofònic⁵³⁵. Atenent-nos a la tipologia de recurrència temàtica establerta al treball de recerca, es tracta de recurrència formal; l'adaptació de les novel·les de fulletó, en primer lloc al mitjà radiofònic i més endavant al televisiu.

El gènere es caracteritza per la serialitat, la recurrència formal, l'equiparació amb les novel·les de fulletó, i les novel·les i revistes decimonòniques. Es tracta de narrativa femenina serialitzada per televisió. Segons Gripsrud, el naixement de la *soap-opera* com a gènere es produeix a partir de la combinació de característiques “known from previous forms of women-oriented-novel, such as the domestic-novel, adjusted to the requirements of commercial broadcasting” (Gripsrud, 1995: 165).

Definició

Cantor i Pingree defineixen la *soap-opera* com el producte diürn, amb poques dosis d'acció i habitualment moralistes: “Soap operas are a form of serialized dramatic television broadcast daily over the three commercial television networks (...), usually during the afternoon” (Cantor i Pingree, 1983: 19). La *soap-opera* és seriosa. No és una

⁵³⁴ Al cap de nou anys de l'emissió de la primera *soap-opera*, era el format predominant al 90% de la programació radiofònica. Vegeu Gripsrud (1995: 163) i Allen *apud* Tulloch (2001, 55).

⁵³⁵ “Like much television drama, the earliest science fiction television was based on novels or stage plays” (Hockley, 2001: 31).

sàtira, ni una comèdia, ni una paròdia. Les autores diferencien la *soap-opera* diürna (*The Guiding Light*, *As the World Turns*, *General Hospital*) dels serials nocturns que deuen bona part de la seva idiosincràcia als primers, però on l'acció és més ràpida, no hi ha intencionalitat moral i el poder és un tema clau (model *Dallasty*)⁵³⁶. Consideren que els uneix, bàsicament la temàtica conjunta dels dos formats –les relacions sexuals, especialment l'adulteri (Cantor i Pingree, 1983: 26)– i el retrat dels sentiments inherents a la vida quotidiana, segons la definició de *soap-opera* del The Official Soap Opera Annual de 1997: “In their faithful portrayal of all the happiness and the sadness, the triumphs and the tragedies, the successes and the failures in their character's lives (...) today soap-opera's are a reflection of life” (Laub *apud* Cantor i Pingree, 1983: 69).

El terme *soap opera*

El terme *soap-opera*, encunyat per la premsa estatunidenca a la dècada dels 30 en referència al gènere radiofònic⁵³⁷, és deutor a parts iguals dels detergents que es publicitaven durant les emissions dels serials radiofònics (Colgate-Palmolive⁵³⁸, Procter and Gamble) i de les trames emocionals i el sentimentalisme excessiu del gènere, assimilables al món operístic. És una denominació pejorativa per a un gènere relacionat des dels seus inicis amb el món femení, tant pel que fa a la producció com a la recepció.

Dècades

Les *sit-coms* familiars idealitzades dels anys 50, les sèries dels jardins endreçats, són *Papá lo sabe todo*⁵³⁹ (*Father Knows Best*, CBS: 1954-60), comèdia de situació familiar amable, *Leave it to Beaver* (ABC, 1957-63), *The Donna Reed Show* (ABC, 1958-66) i *Dennis the Menace* (CBS, 1959-63). És la dècada de les *sitcoms*, les famílies modèliques, i l'inici de realisme. La comèdia televisiva reproduïa de manera idíl·lica l'*american way of life* i la *conseqüent* felicitat domèstica, sense conflictes significatius.

Als anys seixanta les *soap opera* estatunidenques deixen de ser radiofòniques i comencen a ser televisives. Es considera que la primera *soap-opera* radiofònica és *Painted Dreams*. Les primeres *soap-opera* televisives i radiofòniques s'emeten en ho-

⁵³⁶ Newcomb (“Texas: a giant state of mind”, Channels 1, 1981) considera que *Dallas* és un western.

⁵³⁷ <http://www.museum.tv/archives/etv/S/htmlS/soapopera/soapopera.htm>. “Soap opera”.

⁵³⁸ Empresa productora de les primeres telenovel·les veneçolanes, de 1953 a 1961 (Mendoza, 2005a).

⁵³⁹ TVE-1 va comprar la sèrie.

rari diürn. El primer serial radiofònic emès per televisió va ser *The Guiding Light* (CBS: 1937-). *Peyton Place* (ABC: 1964-1969) és la primera *soap-opera* d'horari nocturn (Newcomb, 1974: 176). La sèrie, que comptava amb actors com Mia Farrow i Frank Sinatra, ja emprava l'estratègia de desenvolupar i ampliar la trama mitjançant mini-drames ben resolts, i va ser cancel·lada aviat per la seva excessiva qualitat com a *soap-opera*, substituïda per la versió diürna, *Return to Peyton Place* (NBC: 1972-1974). Les protagonistes de les dues sèries eren dones amb un nivell social i cultural elevat, amb les mateixes professions que els seus marits (metges, advocats, homes de negocis) o, com a mestresses de casa, preocupades per l'educació dels fills, no per anar de compres.

Les *soap-operas* diürnes eren més rudimentàries, tenien menys pressupost, i eren, en conjunt, més estereotípiques (trames, decorats). Les nocturnes eren més sofisticades i elegants, cuidaven més els detalls, estaven més ben acabades (Newcomb, 1974: 163, 165). Als anys 60 i 70 predominen les encara sèries familiars –*Mis tres hijos* (*My Three Sons*, ABC: 1960-1972), *El show de Doris Day* (*The Doris Day Show*, CBS: 1968-1973).

Als anys 70 el gènere retorna amb la sèrie *Dallas* (*Dallas*, CBS: 1978-1991), que afegeix *glamour*, sofisticació i espectacularitat als melodrames diürns, i estableix el gènere en *prime-time* (Gripsrud, 1995: 2). Com és habitual en aquests casos, van anar units uns espectaculars índexs d'audiència (200 milions d'espectadors per any, Creeber, 2001: 52), i el conseqüent procés de clonació: l'*spin-off* *Knots Landing* (CBS: 1979-1993) i els epígons *Dinastía* (*Dynasty*, ABC: 1981-1989), *Falcon Crest* (*Falcon Crest*, CBS: 1981-1990) i *Flamingo Road* (NBC: 1981-1982). Algunes d'aquestes sèries, a la vegada, van tenir els seus propis *spin-off*, com *Los Colby* (*The Colbys*, ABC: 1985-1987) respecte *Dinastía*. Quedava instituït el model *Dallasty*, caracteritzat per la combinació de les trames sentimentals i l'espectacularitat, sovint associada al poder –“high-society fantasies of wealth and power” (McCarthy, 2001: 49).

A partir dels anys 80 la producció de *soap opera*, especialment l'estatundinenca, es convertirà en una indústria altament regulada, per la qual els països europeus arriben a pagar sumes més que destacables⁵⁴⁰. Dit d'una altra manera: el mercat de la *soap-opera* tindrà un paper prominent dins la indústria televisiva estatunidenca (Gripsrud, 1995: 25-28). Tant la sèrie de David Jacobs com els seus epígons contribueixen a fer que la televisió estatunidenca d'aquest període sigui més serial que episòdica.

⁵⁴⁰ Itàlia, 48.000 dòlars, Canadà, 20.000, Alemanya, 18.000 (xifres de 1985, per 30 minuts de sèrie televisiva estatunidenca (*Variety*, 1985, *apud* Gripsrud, 1995: 25).

Com succeeix en la majoria de gèneres televisius, aniran canviant de to amb els temps, ja que es va condicionant pels fets històrics i polítics del moment. Després de la primera fase familiar amable (anys 50-60), en la segona conviuen la sofisticació i el *glamour* del model *Dallasty* amb la corrosivitat, als anys 70-80, de *Roseanne* (*Roseanne*, ABC: 1988-1997), *Absolutely Fabulous* (BBC-1: 1989-2006) i *All in the family* (CBS: 1971-1979)⁵⁴¹, sèrie famosa per la introducció de l'autocrítica, la comèdia negra i el retrat dels conflictes racials, generacionals, ideològics i de sexes de l'època, i el seu caràcter irreverent. Els Bundy de *Matrimonio con hijos* (*Married with children*, Fox: 1987-1997) van reprendre aquest caràcter irreverent.

A la dècada dels 90 comença el feminisme de tercera generació⁵⁴², que s'ha denominat també postfeminisme, i que es caracteritza pel retorn al model familiar canònic –*Tots Cinc* (*Party of Five*, Fox: 1994-2000), *Sisters* (NBC: 1991-1996), *Cinco hermanos* (*Brothers & Sisters*, ABC: 2006-)–, la incorporació de la dona a l'espai laboral a *Ally McBeal* (*Ally McBeal*, Fox: 1997-2002)⁵⁴³, la manca de tabús sexuals, com a *Sexo en Nueva York* (*Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004), *Mujeres desesperadas*, i, especialment, els nous models de família i la desestructuració familiar, com a *Las chicas Gilmore* (*Gilmore Girls*, The CW, 2000- 2007).

També són propis de l'era les noves relacions interpersonals, en tres àmbits bàsics: els companys de feina (*Ally McBeal*, *Urgencias*, *Periodistas*) esdevenen grans famílies; les relacions d'amistat adquireixen l'estatus tradicionalment reservat a l'àmbit familiar, en els casos de *Friends* (*Friends*, NBC: 1994-2004), *The O.C.* (Fox: 2003-2007), *Queer as Folk* (*Queer as Folk*, Showtime: 2000-), *Mujeres desesperadas*, i d'altres models familiars i de relacions interpersonals es reflecteixen a la petita pantalla, com són les relacions homosexuals (*Queer as Folk*, *The L World*) o sistemes de vida alternatius (*Soccer Moms*, *Weeds*). Sorgeixen també nous formats: el *reality-soap* i els programes d'autoajuda; les variants de *reality* sobre educació filial (*Super Nanny*, Channel 4: 2004- i *Nanny 911*, Fox: 2004-). Un exemple de format exportat a diversos països, entre ells Espanya: versió a Cuatro de *SuperNanny* i emissió, a TV3, de *Super Nanny*). Aquestes sèries comptaven amb precedents de ficció com la *sit-com* *La Tata* (*The Nanny*, CBS: 1993-1999).

⁵⁴¹ L'original anglès de la sèrie era *Till Death do us Part* (BBC, 1964-1975).

⁵⁴² Creeber el denomina "third wave feminism" (Creeber, 2006).

⁵⁴³ Vegeu *Feminisme de tercera generació*.

Públic femení

Amb el naixement de la *soap-opera* radiofònica es descobreix la dona com a *target* femení, com a consumidora amb poder d'elecció, a qui cal convèncer. Hi haurà dones que formaran part dels equips de producció d'aquests –només d'aquests– programes; la ràdio, consegüentment, serà un mitjà cada vegada més identificat amb el públic femení (McCarthy, 2001:47). Irna Philips, autora de *Painted Dreams*, considerava que l'assimilació masculí-*prime time*; femení-*day time* era producte de la indústria (Hilmes *apud* McCarthy, 2001: 49); per a d'altres autors la consideració de productes devaluats culturalment s'ha de relacionar amb el que es tenia al s. XIX per la literatura femenina⁵⁴⁴. Una característica del gènere, d'ordre pragmàtic, consisteix en què la *soap-opera* acostuma a tenir bons índexs d'audiència i males crítiques⁵⁴⁵. Relacionem aquest fet amb l'explotació de l'actualització de sentiments o el *realisme emocional* com a factors que posen en marxa processos d'identificació atractius per a l'audiència, deixant en segon pla la qualitat del producte. Ang, en el seu ja clàssic estudi de *Dallas* (1985), afirma que el realisme emocional d'aquesta sèrie estatunidenca és més important per a l'audiència que la qualitat dels guions i la versemblança de les trames.

Quant a la concepció del gènere com a *femení*, no té perquè correspondre amb l'audiència, però sí que s'espera de l'espectador que tingui una sèrie de coneixements i habilitats considerats tradicionalment com a femenins. El públic objectiu d'aquestes sèries, “often understood to be female and almost always considered to be a devoted watcher” (Creeber, 2001: 53) es considera que té tendència a confondre realitat i ficció⁵⁴⁶. La manipulació activa de la frontera entre realitat i ficció, mitjançant la caracterització de personatges “quotidians”, amb importants dosis de realisme i, especialment, de costumisme, es fa “for pleasurable purposes” (McCarthy, 2001: 50). Contextualitzem aquesta manipulació dins dels beneficis que proporciona la *ficció* com a mètode per a escapar de la realitat, en un sentit ampli del terme ?novel·la, cinema, sèries de ficció, teatre,... i que assegurin la seva pervivència com a macrogènere. Laín Entralgo va explorar el poder de la paraula com a mètode de curació a l'antiguitat clàssica (1958). Caldria analitzar la seva possible extrapolació a la narrativa contemporània,

⁵⁴⁴ El novel·lista Nathaniel Hawthorne (Massachusetts, 1804-Plymouth, 1864) qualificava les escriptores contemporànies de “damned mob of scribbling women” (Allen, 1985: 140-141).

⁵⁴⁵ *Dallas*, al seu moment àlgid, va tenir 200 milions d'espectadors per any (Creeber, 2001: 52).

⁵⁴⁶ El fenomen va ser parodiat a la pel·lícula *Nurse Betty* (Neil La Butte, 2000) (McCarthy, 2001: 50).

en relació a la pervivència de la ficció com a gènere. Pel que fa als temes que articulen el gènere, vegeu també Fritsch (2005: 153-168), qui defineix la xafarderia (gossip) com “a complex and multifunctional social practice that uses, distributes, produces and perpetuates social knowledge” (2005: 154). Quant a *Sexo en Nueva York*, considera que és la xafarderia el que articula la sèrie.

Eixos i formats del gènere

Les sèries televisives referides a la feminitat s'estructuren mitjançant dos eixos principals: feminitat i família, norma i corrosió. És a dir: una sèrie relacionada amb l'àmbit femení pot ser familiar modèlica (*Leave it to Beaver*, *Papá lo sabe todo*), familiar corrosiva (*All in the family*, *Matrimonio con Hijos*, *Roseanne*, *Los Simpsons*), femenina modèlica (*El show de Doris Day*, *Peyton Place*) o femenina corrosiva (*I Love Lucy*, *Las chicas de oro*). La representació de la feminitat tradicionalment ha estat constituïda per la *soap-opera*, la telenovel·la i la *sit-com*. Una altra oposició que articula la serialitat femenina és la que es produeix entre el realisme, habitualment de producció pròpia (*Coronation Street*, a Gran Bretanya; *El cor de la Ciutat*, a Catalunya) i la fantasia, ja que bona part de l'audiència considerava les sèries estatunidenques com *Dallas* fantasioses (Hobson, 1989: 157; Ang, 1985: 55; Morley, 1989: 31-34). Com comenta Gripsrud a propòsit de la recepció noruega de *Dinastía*: “The historical experience with Hollywood films and TV shows made the ‘emotional realism’ more or less the only realism expected from screen entertainment” (Gripsrud, 1995: 258).

Aquesta característica de la televisió estatunidenca, la substitució de la fantasia pels referents locals, està en consonància amb la voluntat i el caràcter universalista de les sèries estatunidenques, així com amb la funció propagandística de l'*american way of life*, que han desenvolupat tradicionalment.

Característiques

Les quatre característiques definitòries del gènere són, segons Allen, la resistència a la cloenda narrativa; els decorats contemporanis i l'èmfasi en els afers domèstics; el didacticisme i la producció i recepció femenina, “most of whom spent their weekdays at home, managing households and taking care of children” (Allen, 1985: 137-8). Com afirma Gripsrud, l'única d'aquestes característiques que ha deixat de ser un requisit genèric explícit és el didacticisme, “since the openly didactic character of the early soaps is gone (...). The didactic function is, in other words, not dependent on an overt didacticism

in the programme" (1995: 164). També són elements característics de la *soap-opera* la identificació amb el públic femení, l'ús d'estructures redundants, amb resums constants per facilitar el seguiment del producte per part de l'espectador, el recurs de l'anagnòrisi, les trames entrelaçades, els elements de "suspens" narratiu i, en relació a la no excessiva qualitat dels productes, la possibilitat de canvis de personatges i d'argument d'última hora (McCarthy, 2001: 47). Una altra característica de la *soap-opera*, que comparteix amb la *sit-com*, és la lleugeresa, la intranscendència real dels fets, per dramàtics o tràgics que siguin (vegeu Newcomb, 1974: 168-169).

Temps

És característic del gènere el fet de donar la impressió de seguir el ritme de vida quotidiana, a través de la celebració de festivitats, del calendari real. Diversos autors destaquen la *vessant temporal* de les *soap operas* per la coincidència temporal, establint una estreta relació entre els cicles de les sèries i els de la vida quotidiana de l'espectador⁵⁴⁷. Les trames emocionals estan destinades a combatre la rutina domèstica (Modleski, 1982), tractant generalment qüestions properes a l'espectador. Al conjunt de la ficció televisiva predomina la representació del temps natural (estacions de l'any) i del temps social (festivitats), per damunt del temps narrat (Silverstone, 1994).

Reality-soap

A la indústria televisiva també es considera que l'èxit de *Mujeres desesperadas* es deu al precedent dels *reality-shows*, que tenen un tipus d'edició i una dinàmica força similars⁵⁴⁸, com a precedent immediat pel que fa a serialitat i seguiment de la vida quotidiana. D'altra banda, hi ha l'opinió que els productes de qualitat provenen de la saturació del *reality*⁵⁴⁹, com s'ha assenyalat al *Marc televisiu*, en referència al caràcter intercanviable de ficció i no ficció. Alhora, l'èxit de *Mujeres desesperadas* als Estats Units va tenir com a conseqüència directa a la indústria televisiva la recuperació del drama serialitzat, especialment en clons de la sèrie, de ficció o de no ficció: dos clons en format *reality-show* que es van estrenar el març de 2006: *The Real Housewives of Orange County* (Bravo: 2006-), un *reality soap* de *Mujeres desesperadas*, amb dones

⁵⁴⁷ Vegeu Mumford, 1995: 29.

⁵⁴⁸ Carolyn Finger, VP de TVTracker.com, empresa de seguiment de vendes de les *networks*, en declaracions a *Television Week* (Lisotta, 2004: b)

⁵⁴⁹ Sternberg, senior VP de Magna Global, dins Atkinson, 2004.

reals interpretant els papers de les protagonistes, i *Suburban Shootout* (Oxygen, 2006-), una versió britànica, més propera a la farsa⁵⁵⁰. Cuatro s'havia plantejat la versió espanyola d'*Starting over* (Sindicació: 2003-2006), un *reality* sobre sis dones desesperades⁵⁵¹. *Mujeres* (El Deseo i Mediapro, 2006-)⁵⁵² es pot considerar un altre fruit d'aquesta tematització, a càrrec de la productora d'Almodóvar.

La mateixa temporada de l'estrena s'emetien un altre *reality show* *femení*, *Wife Swap* (ABC: 2004-), *The Apprentice* (NBC, 2004-) i *Trading Spouses* (Fox: 2004-), acusada per ABC de plagi respecte *Wife Swap* (Carter, 2004: a). Si als *realities* esmentats hi afegim la *sit-com* *Second Time Around* (UPN: 2004-2005) i la *tv-movie* *Revenge of the Middle-Aged Woman* (CBS, 2004), en total són cinc programes sobre l'univers *femení* durant la temporada 2004, conformant una autèntica tematització. ABC també ha produït *Soccer Moms* (ABC: 2007-), una sèrie sobre dues mestresses de casa que actuen com a detectius. Showtime va produir *Weeds* (Showtime, 2005-), comèdia negra sobre una mare que esdevé traficant de droga –tema que ja havia estat tractat a *El jardín de la alegría* (Nigel Cole, 2000). En els dos casos l'acció se situa en barris residencials rics, a l'estil de *Wisteria Lane*. La mestressa de casa no era el centre d'un programa de ficció televisiva als EUA des del final de *Roseanne* i *Married with children*, el 1997. S'ha anomenat “domestic reality TV” (McCabe i Akass, 2006: 119) el subgènere de la televisió de realitat; nosaltres proposem el terme *reality-soap*. El *reality-soap* es pot considerar un nou format, híbrid provinent dels programes de *quotidianitat simulada* com *Gran Hermano* i la *soap-opera* (*The 5 Mrs. Buchanans*, *Mujeres desesperadas*). Unit a la hibridació amb programes de realitat pel que fa a la sensació de temps real, *soap operas* i programes de realitat comparteixen característiques com la immediatesa i la transparència (Imbert, 2003), pròpies, inherents a la televisió actual.

Temes

Pel que fa als temes que esdevenen regularitat genèrica a la *soap-opera*, és a dir, les passions, veiem, amb Eco (1965) que des dels primers productes periodístics la temàtica és bàsicament d'ordre passional (amor/mort, *eros* i *thanatos*). Els temes de la *soap-opera* són els temes de sempre però no es tracten des d'una perspectiva universal,

⁵⁵⁰ McGRATH, C. (2006), “Housewives With Needs And Looks That Kill” [Review], *New York Times*, (Late Edition, east Coast). New York, N.Y, 21-03-2006. p. E.1.

⁵⁵¹ “Reality’y videojuego. Otras desesperadas”, *TV manía*, *La Vanguardia*.

⁵⁵² “Las mujeres de La2. Al borde del sofocón”, *TV manía*, *La Vanguardia*, 11/17-11-2006

sinó des del que podríem qualificar de to “overwhelming”; els temes acostumen a provenir d'errors humans de difícil solució: donar en adopció un nadó i després voler recuperar-lo (Mary Alice, Deirdre), l'adulteri (Gabrielle i John, Rex i Maisy Gibbons), el flirteig (George i Bree), la manipulació, la maldat, ... Així, la trama bàsica que articula la sèrie correspon al gènere *soap-opera*, els errors humans de difícil solució. L'intent de resolució dels errors origina una altra trama, ja sigui de *thriller* o misteri (resolució de l'error humà mitjançant la criminalitat) o a través de la *sit-com* (l'humor i la comicitat).

La carència és el tema que impulsa el gènere. Cantor i Pingree estableixen com a tema principal les relacions humanes –“serial time is devoted to romantic love, interpersonal relationships and personal problems” (Cantor i Pingree, 1983: 81). La resta de temes que apareixen a la *soap-opera* hi estan supeditats. Els temes personals acostumen a desenvolupar-se pel que fa a la mancança (vegeu Greenberg *apud* Cantor i Pingree, 1982: 81).

30sthg

Ja s'ha al·ludit a la diferenciació de Feuer i Thompson entre “prime-time melodrama” i “quality drama” (Feuer, 2005: 27). És la distinció que hi ha entre *Treintaytantos* (*Thirtysomething*, ABC: 1987-1991) i el model *Dallasty*, *Melrose Place*, *The O.C.*, *Sensación de vivir-90210* (*Beverly Hills, 90210*, Fox: 1990-2000). Tot i que els dos estils comparteixen el tema comú, “interior emotions of the bourgeois class within a family context” (Feuer, 2005: 28), el melodrama tendeix a l'estil *camp*, a l'excés, mentre que *Treintaytantos* és una sèrie amb intenció de captar audiència de qualitat, que se situa en la línia del drama de qualitat, com *El ala oeste* i *Urgencias*. *Mujeres desesperadas* se situa al límit de la diferenciació entre un i altre gènere: mentre que l'estil *camp* i la tendència a l'excés propis del melodrama són innegables, les estratègies narratives i la referencialitat aporten les dosis del drama de qualitat. Telenovel·la i *soap-opera* són dos gèneres força propers, diferenciats, especialment, per la denominació en els respectius països de producció⁵⁵³.

⁵⁵³ Als EUA la denominació *soap-opera* és vàlida tant per als serials radiofònics i televisius diürns (similars a la telenovel·la clàssica) com per les emissions del gènere per a *prime-time* (model *Dallasty*). Tots dos gèneres es caracteritzen per pertànyer al format serial, que pot ser obert o tancat. En ambdós casos els períodes poden ser prolongats, ja que no hi ha una data de finalització prevista amb antelació. Buonanno el defineix, en oposició a la sèrie, com un producte obert, en el qual “puede ocurrir cualquier cosa o su contrario” i provisional, ja que en aquest format, res és definitiu (Buonanno, 2005: 22-23). A

4.3.2. *Sitcom*

4.3.2.1. Situacions còmiques

Els aspectes tràgics de les vides de les protagonistes acostumen a estar revestits de comicitat. En ocasions la hibridació de drama i comèdia esdevé hiperbòlica (McCabe, i Akass, 2006: 133). Segons un dels editors de *Mujeres desesperadas*, Jonathan Posell (McCabe, i Akass, 2006: 135), la hibridació facilita la multiplicitat de trames –en coherència amb l'augment de la complexitat de la narrativa televisiva contemporània. Newcomb (1974) diferencia entre "Situation and domestic comedies: problems, families and fathers" i "Soap-opera: Approaching the real world". Un dels formats secundaris de la sèrie és la *sit-com*, amb tres regularitats: les situacions, el personatge innocent que les provoca i el caràcter formulaic i episòdic. Les complicades "situacions" que abunden en les *sit-coms* són reproduïdes a *Mujeres desesperadas*, especialment en la caracterització del personatge de Susan i la seva relació amb Eddie, invariablement còmica, i immutable, especialment formulaica d'entre els productes serials televisius, com la defineix Newcomb (1974: 34).

Les arrels de la *sit-com* provenen de la farsa, l'èstracanada (*slapstick*), el vodevil del segle XVIII, i Punch and Judy (Newcomb, 1974: 26). Els vodevils són bàsics a l'hora de crear situacions. Acostumen a originar-se mitjançant inversions humorístiques de rols, com era habitual a les sèries *I Love Lucy* (CBS: 1951-1957) i *The Lucy Show* (CBS: 1962-1968) i com és estructural a *Embrujada* (*Bewitched*, ABC: 1964-1972)⁵⁵⁴, ja que la introducció de la bruixeria a la vida quotidiana ofereix la possibilitat constant de crear situacions còmiques en un entorn familiar (Newcomb, 1974: 33). La *sit-com* es basa en la confusió que provoca comicitat, que provoca més confusió i, com a resultat, més comicitat –“Stress, as the result of confusion, is always funny” (Newcomb, 1974: 35). Les situacions són provocades per un error humà (ja s'ha esmentat que els errors humans desencadenen les trames de la *soap-opera*) i són autònomes (independents entre elles, sense relació intraepisòdica). No es tracta d'explicar una idea o un conflicte, es limita a ser un esquetx aïllat i repetitiu dins de la trama.

Llatinoamèrica, segons Mendoza (2005b), hi ha tres models de telenovel·la: tradicional, moderna i de ruptura. La telenovel·la llatinoamericana també ve precedida per la ràdionovela, es tracta d'un altre cas de recurrència formal.

⁵⁵⁴ La versió de finals dels anys 90 de la sèrie, *Embrujadas* (*Charmed*, WB: 1998-2006) pertany als gèneres drama i ciència ficció.

4.3.2.2. Feminitat fora de la norma

Ja s'ha esmentat l'existència de sèries femenines o familiars no modèliques. En paraules de Feuer, es tracta de sèries protagonitzades per dones “unruly, exceeding the norms of femininity, a female clown” (Feuer, 2001: 68). En aquestes sèries, que acostumen a pertànyer al format *sit-com*, les regularitats provenen, en bona mesura, de la feminitat fora de la norma de la protagonista o les protagonistes. El rol pot tenir una vessant ideològica de crítica a les nocions convencionals de feminitat (Feuer, 2001: 68); no és el cas de *Mujeres desesperadas*. A la sèrie de Cherry, el rol de *clown*, de dona que no acaba d'encaixar amb les normes i convencions femenines és per al personatge de Susan, que des del primer episodi es descriu com una dona que no sap cuinar, ha fracassat en el seu matrimoni i, des d'un punt de vista pràctic, va ser una mare desastrosa, com se'ns mostra en alguns episodis⁵⁵⁵. Amb aquesta caracterització s'afegeixen regularitats genèriques de farsa i comicitat a la sèrie: per la seva manca d'habilitat, arriba a provocar un incendi⁵⁵⁶, mulla les seves arracades amb una salsa i han d'anar al veterinari perquè el gos de Mike se n'empassa una⁵⁵⁷, entre moltes altres situacions.

4.3.2.3. Inversió carnavalesca

Entenem per inversió carnavalesca el fet que els personatges protagonitzin situacions còmiques, un punt vergonyoses, inadequades, surrealistes i absurdes, força inusuals a la vida quotidiana. Proposem el terme a partir del de Bakhtin, “carnavalització” (1941), referit a la inversió de jerarquies, la barreja d'elements oposats, especialment allò sagrat i profà propis de les festes de carnaval a la sàtira i la paròdia. A *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, la seva tesi doctoral (1941), Bakhtin introduïx el concepte de carnavalització. Seguint amb el rebuig a la norma unívoca, acceptant l'ambivalència del discurs, considera la novel·la una expressió de la cultura popular carnavalesca i bufa⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ “No temas más” (“Fear no more”, 1.20). La seva pròpia mare, Sophie, compleix el mateix rol, vegeu els episodis “El deber de los hijos” (“Children will Listen”, 1.18), “El placer de vivir sola” (“Live Alone and Like it”, 1.19) i “Domingo en el parque con George”, (“Sunday in the Park with George”, 1.21).

⁵⁵⁶ Pilot

⁵⁵⁷ “Ah, pero per debajo”, “Ah, but underneath”, 1.2

⁵⁵⁸ Per a una aplicació dels conceptes “carnavalització”, “polifonia” i “dialogisme” a la interpretació d'una telenovel·la, vegeu Soares de Souza, 1993: 45-59.

Aplica la inversió de jerarquies, la barreja d'elements oposats, especialment allò sagrat i profà propi de les festes de carnaval a la sàtira i la paròdia.

No es tracta de les situacions de les *sit-coms*; s'hi afegeix un punt de surrealisme. Els precedents en serialitat televisiva són *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC: 1990-1991), *Ally McBeal* *Ally McBeal* (*Ally McBeal*, Fox: 1997-2002) i *A dos metros bajo tierra* (*Six feet under*, HBO: 2001-2005), on la convivència dels protagonistes, propietaris d'una funerària, amb la mort, afavoreix aquesta mena de situacions. El recurs és present a d'altres sèries contemporànies com *Nip/Tuck* (*Nip/Tuck*, FX: 2003-), *Las chicas Gilmore*, *Scrubs* i *Anatomía de Grey*⁵⁵⁹. Una de les causes de la preminència de la inversió carnavalesca a la televisió contemporània probablement és que “la coherencia y la verosimilitud están supeditadas siempre en la televisión al espectáculo” (Lacalle, 1999: 282). El discurs coherent, sense fissures, té carències, televisivament parlant. Els casos d'inversió carnavalesca caracteritzen la sèrie i suposen un dels revulsius contra l'òciositat i la placidesa dels jardins idíl·lics. Alguns exemples són: Gabrielle segant la gespa amb un vestit de nit (Pilot); els fills de Lynette acaben dins la piscina a l'enterrament de Mary Alice (Pilot); a Bree i Rex els proposen una tutora sexual, quan van a teràpia de parella⁵⁶⁰.

4.3.3. Domesticitat i feminisme de tercera generació

Mujeres desesperadas ha estat objecte d'articles periodístics i d'assaig sobre el feminisme i el post-feminisme i ha estat acusada de ser una mirada *retro* i àcida respecte la condició femenina, ja que a la sèrie el matrimoni acostuma a ser avorrit o cruel, i els homes, poc intel·ligents o bèsties. La premsa estatunidenca l'ha qualificada de “pre-Betty Friedan America”⁵⁶¹. La sèrie potser critica les idees patriarcals d'amor i enamorament, però les mateixes protagonistes restringeixen l'oportunitat d'alliberar-se'n, d'acord amb la paradoxa assenyalada per Gubern (2007: 19). Es destaca especialment el fet que les vides de les protagonistes girin al voltant de la seva relació amb els homes i hagin tornat a un model conjugal, familiar i emocional de dependència respecte la masculinitat que semblava superat (vegeu McCabe i Akass, 2006,

⁵⁵⁹ Un pacient s'envolta de la seva família i rebutja qualsevol tipus d'injerència dels professionals. Les relacions íntimes abunden entre els metges, metgesses i infermeres i entre una metgessa i un pacient, amb les conseqüents complicacions quan la metgessa intervé el pacient condicionada per les seves emocions.

⁵⁶⁰ “Correr y no avanzar” (“Running to Stand Still”, 1.6.).

⁵⁶¹ STANLEY, A. (2004), “In Search of Our Next Big Topic of Conversation”, New York Times. (Late Edition, east Coast). New York, 12-09-2004.

especialment cap. 4 i 7 i Stanley, 2004), sobre el qual els mateixos títols de crèdit de la sèrie es mostren irònics. La postura de Cherry respecte el tema, com la de la sèrie, té un punt d'ambigüitat, que podríem resumir en sensibilitat moderna i nostàlgia pre-feminista. Són sèries de feminisme de tercera generació *Ally McBeal*, *Sexo en Nueva York*, *Las chicas Gilmore* i *Buffy cazavampiros*. El postfeminisme es defineix com el rebuig a l'oposició binària rígida entre actiu-passiu, masculí-femení (Creeber, 2006: 54), i qüestiona la ideologia patriarcal predominant, cosa que constitueix la principal novetat al gènere, que fins aquell moment es limitava a emfasitzar les qualitats de la dona o a ridiculitzar-la.

En el feminisme de tercera generació de *Mujeres desesperadas* es dona una important recuperació del luxe de la dona decimonònica ociosa: el retorn a casa de les dones de Cherry –retorn en el sentit més domèstic possible, vegeu McCabe-Akass, 2006– suposa tenir temps lliure, temps per llegir, somiar, fabular, un temps que també és perillós i que no s'associa a la felicitat, com indica el títol de la sèrie de Cherry i els suïcidis amb què finalitzen les novel·les esmentades. Pel que fa a la relectura del bovarisme, en relació al feminisme de tercera generació, cal destacar que la Gabrielle de *Mujeres desesperadas* no és una dona innocent casada amb un “marit fred i distant” i enganyada per un “amant frívol”, com a les novel·les decimonòniques (Balló-Pérez, 1995: 174) que analitzarem més endavant. La frivolitat recau tant en la protagonista com en els seus companys sentimentals.

4.3.4. Urbà i rural

Les sèries estatunidenques de la dècada dels 50 i 60⁵⁶² mostraven un retrat de vides tan endreçades com els jardins de les residències dels seus protagonistes. Les sèries urbanes per excel·lència se situen a la dècada dels 80 i 90⁵⁶³. S'estableix una clara oposició entre l'*american way of life* rural i familiar (anys 50 i 60) i la ciutat com a personatge, on la solteria sempre era un recurs que afavoria les trames (anys 80 i 90). El món dels barris residencials era recordat com un espai avorrit i homogeni; es reivindicava el *glamour* i la sofisticació de la ciutat. El punt d'inflexió se situa a *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007); als crèdits de la sèrie es visualitza la

⁵⁶² *Leave it to Beaver* (ABC, 1957-63), *Papá lo sabe todo* (*Father Knows Best*, CBS: 1954-60), *Dennis the Menace* (CBS, 1959-1963) i *The Donna Reed Show* (ABC, 1958-66)

⁵⁶³ *Canción triste de Hill Street* (*Hill Street Blues*, NBC: 1981-1987), *Cheers* (*Cheers*, NBC: 1982-1993), *Frasier* (NBC: 1993-2004), *Friends* (*Friends*, NBC: 1994-2004), *Ally McBeal* (*Ally McBeal*, Fox: 1997-2002) i *Sexo en Nueva York* (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004).

migració del protagonista, Tony Soprano, de la ciutat a les afores. El canvi també es deu a un canvi demogràfic real de la població estatunidenca, ja que el 50% de la població viu a les afores⁵⁶⁴. Marc Cherry atribueix el canvi espacial a una qüestió de creativitat, ja que el tema urbà estava exhaurit. Tal com succeeix amb les clonacions, a partir de *Mujeres desesperadas* hi ha diversos productes televisius que retornen a l'espai exterior, *rural*⁵⁶⁵. El que resulta interessant és l'òxímoron entre l'ideal bucòlic i el que realment succeeix *darrere* els jardins perfectes⁵⁶⁶.

4.3.5. Comèdia negra, thriller, gènere policíac

El tema principal de la *soap-opera* han estat sempre les relacions, amb manca de violència física (Cantor i Pingree, 1983: 81-82). Amb la hibridació del *thriller*, *Mujeres desesperadas* complementa aquesta mancança. Un home, Mike, mata un policia que feia xantatge sexual a la seva dona, Deirdre, addicta a les drogues. Ella mor a mans d'Angela/Mary Alice perquè reclamava el fill que li havia venut, Dana/Zach, tres anys abans. Mary Alice/Angela se suïcida perquè no pot suportar el xantatge d'una veïna, Martha Huber, que coneix el secret. Quatre dones, amigues de Mary Alice, viuen les seves plàcides vides preguntant-se perquè es va suïcidar, mentre Mike busca activament l'assassí de Deirdre. La trama de misteri està totalment invertida dins de *Mujeres desesperadas* i es proporciona lentament, ja que l'espectador té un desconeixement gairebé total del misteri clau. Constitueix la trama interepisòdica que aporta intriga i manté l'expectació de l'audiència, tot i que té poc pes quantitatiu a la trama arc global de la primera temporada de la sèrie. La trama de misteri la protagonitza Mike i el pare i la germana de Deirdre, Kendra; els seus antagonistes són Paul, Mary Alice⁵⁶⁷, el detectiu i Zach. Personatges secundaris com Martha i Felicity Huber actuen com a *ajudants*. L'espectador desconeix el misteri principal, que en aquest cas no és un *macguffin*. El misteri aconsegueix fidelitzar l'audiència; el final ofereix la resolució de la trama de misteri, ben travada durant tota la temporada.

4.3.6. Principals sèries de representació de la feminitat televisiva (1951-2006)

⁵⁶⁴ CARR, D. (2006), "Car in every garage, sitcom in every cul-de-sac", *The New York Times* (Late Edition, East Coast). New York, N.Y.: 02-04-2006, p. 2.1.

⁵⁶⁵ *The Colony* (Rob Hedden, 1995), *Five Houses* (Todd Holland, 1998) (Frutkin, 2004b), *Weeds* (Showtime: 2005-) i *Big Love* (HBO, 2006-), així com algunes sèries coetànies que comparteixen característiques espaials: *Laguna Beach*, (MTV, 2004-) i *The O.C.* (Fox: 2003-2007) (Carr, 2006: 2.1).

⁵⁶⁶ Vegeu (4.4.6. *Els secrets dels jardins idíl·lics*)

⁵⁶⁷ La seva mort al primer episodi no interromp la seva aparició mitjançant *flash-backs*.

I Love Lucy (CBS: 1951-1957)
Papá lo sabe todo (*Father Knows Best*, CBS: 1954-60)
Leave it to Beaver (ABC, 1957-63)
The Donna Reed Show (ABC, 1958-66)
Dennis the Menace (CBS, 1959-1963)
Coronation Street (Granada, 1960-)
Mis tres hijos (*My Three Sons*, ABC: 1960-1972)
The Lucy Show (CBS: 1962-1968)
Peyton Place (ABC: 1964-1969)
El show de Doris Day (*The Doris Day Show*, CBS: 1968-1973)
All in the family (CBS: 1971-1979)
Return to Peyton Place (NBC: 1972-1974)
La reina de la casa (*Maude*, CBS: 1972-1978)
Dallas (*Dallas*, CBS: 1978-1991)
Knots Landing (CBS: 1979-1993)
Dinastía (*Dynasty*, ABC: 1981-1989)
Falcon Crest (CBS: 1981-1990)
Cheers (*Cheers*, NBC: 1982-1993)
Gent del barri (*EastEnders*, BBC1: 1985-)
Veïns (*Neighbours*, Grundy: 1985-)
Las chicas de oro (*The Golden Girls*, NBC: 1985-1992)
Matrimonio con hijos (*Married With Children*, Fox: 1987-1997)
Treintaytantos (*Thirtysomething*, ABC: 1987-1991)
Roseanne (*Roseanne*, ABC: 1988-1997)
Los Simpsons (*The Simpsons*, Fox, 1989-)
Absolutely Fabulous (BBC, 1989-)

Sensación de vivir-90210 (*Beverly Hills, 90210*, Fox: 1990-2000)
Sisters (NBC: 1991-1996)
Melrose Place (*Melrose Place*, Fox: 1992-99)
The Golden Palace (CBS: 1992-1993)
The 5 Mrs. Buchanans (CBS: 1994-1995)
My So-Called Life (ABC: 1994-1995)
Friends (*Friends*, NBC: 1994-2004)
Tots cinc/Cinco en familia (*Party of Five*, Fox: 1994-2000)
Relativity (ABC: 1996-1997)
Ally McBeal (*Ally McBeal*, Fox: 1997-2002)
Sexo en Nueva York (*Sex and the City*, HBO: 1998-2004)
Will and Grace (NBC: 1998-2006)
Una vez más (*Once and again*, ABC: 1999-2002)
Las chicas Gilmore (*Gilmore Girls*, The CW: 2000-)
Queer as Folk (Showtime: 2000-)
How clean is Your House? (Channel 4, 2002-)
The O.C. (Fox: 2003-2007)
Mujeres desesperadas (*Desperate housewives*, ABC: 2004-)
Wife Swap (ABC: 2004-)
Trading spouses (Fox: 2004-)
Weeds (Showtime: 2005-)
The Real Housewives of Orange County (Bravo: 2006-)
Cinco hermanos (*Brothers and Sisters*, ABC: 2006-)

4.3.7. Representació de la feminitat. Quadre genèric

Soap-opera diürna	Familiars	Telenovel·la	Soap-opera nocturna	Diverses especialitzacions	Sit-com. Feminitat fora de la norma	Reality-soap	Feminisme de tercera generació	Grups d'amics
<i>General Hospital</i>	<i>Leave it to Beaver</i>	<i>Café con aroma de mujer</i>	<i>Dallas</i>	<i>Embrujada</i>	<i>I Love Lucy</i>	<i>How clean is Your House?</i>	<i>Sexo en Nueva York</i>	<i>Cheers</i>
<i>Return to Peyton Place</i>	<i>Papá lo sabe todo</i>	<i>Topazio</i>	<i>Knots Landing</i>	<i>Embrujadas</i>	<i>The Lucy Show</i>	<i>Wife Swap</i>	<i>Las chicas Gilmore</i>	<i>Treintaytantos</i>
<i>Coronation Street</i>	<i>Dennis the Menace</i>	<i>Cristal</i>	<i>Dinastía</i>	<i>Super Nanny</i>	<i>Absolutely Fabulous</i>	<i>Trading spouses</i>	<i>Buffy, cazavampiros</i>	<i>Relativity</i>
<i>Gent del barri</i>	<i>The Donna Reed Show</i>	<i>Yo soy Betty, la fea</i>	<i>Falcon Crest</i>	<i>Nany 911</i>	<i>Dharma and Greg</i>	<i>The Real Housewives of Orange County</i>	<i>Ally Mc Beal</i>	<i>My So-Called Life</i>
<i>Veïns</i>	<i>Married With Children</i>	<i>Los ricos también lloran</i>	<i>Mujeres desesperadas</i>	<i>Soccer Moms</i>	<i>Roseanne</i>		<i>Mujeres desesperadas</i>	<i>Una vez más</i>
<i>The Guiding Light</i>	<i>All in the family</i>	<i>Pantanal</i>	<i>Peyton Place</i>		<i>Las chicas de oro</i>			<i>Sensación de vivir-90210</i>
<i>As the World Turns</i>	<i>Los Simpsons</i>	<i>Esclava Isaura</i>			<i>The Golden Palace</i>			<i>Melrose Place</i>
	<i>Sisters</i>	<i>Pero sigo siendo el rey</i>			<i>The 5 Mrs. Buchanans</i>			<i>Friends</i>
	<i>Tots cinc</i>	<i>A favorita</i>			<i>La reina de la casa</i>			<i>Queer as Folk</i>
	<i>Cinco hermanos</i>							<i>The O.C.</i>
	<i>Mis tres hijos</i>							

4.3.8. Genericitat. Recurrència temàtica genèrica

Segons Gubern, *Mujeres desesperadas* compleix el canon de les *soap-operas*: representar gratificadorament a la vegada la protesta i l'acceptació de les dones respecte el seu estatus tradicional (Gubern, 2007: 19). La sèrie s'adequa a la majoria de característiques assenyalades per McCarthy (2001): la identificació amb el públic femení, l'ús d'estructures redundants, amb resums constants per facilitar el seguiment del producte per part de l'espectador, el recurs de l'anagnòrisi, les trames entrelaçades, els elements d'intriga narrativa. Cal afegir la clonació estructural interna,

supeditada a característiques de producció i recepció, així com la lleugeresa i intrascendència real dels fets ja assenyalada per Newcomb (1974: 168-169), la manca de caràcter tràgic dels fets, per greus que siguin.

El gènere *soap-opera* es constata mitjançant les converses de Danielle amb Bree, sobre educació sexual. Danielle acaba dient a la seva mare: “Eres la última persona que puedes dar consejos sobre sexo y felicidad”⁵⁶⁸. Bree, més endavant, al mateix episodi, visita John amb un taxatiu i dramàtic “Mi hija piensa entregarte su virginidad”, que es pot considerar una inversió paròdica del gènere, una al·lusió irònica al melodrama. Cal destacar, també, marques genèriques com són el tema de l'adopció i les referències a d'altres sèries televisives del gènere, com *Las chicas Gilmore*, *I Love Lucy* i *The Lucy Show* –especialment a la inversió del rol matern de la mare separada i la seva filla. *Soap-opera* i bovarisme estan vinculats per la descripció de les emocions interiors de les protagonistes. La preocupació pels aspectes de la vida quotidiana, l'èmfasi en la privacitat, les xafarderies, la infelicitat, l'obscuresa, les passions i els errors humans són els temes compartits pel bovarisme i la *soap-opera*. La *soap-opera* és el relat d'una carència; com a gènere televisiu és el gènere del bovarisme. L'ús del gènere *soap-opera* a *Mujeres desesperadas* és útil per a retratar com les emocions i les passions mouen el relat, l'univers de la sèrie, que esdevé el regne del crim passional⁵⁶⁹. D'altra banda, *Mujeres desesperadas* pertany al gènere *soap-opera* de manera limitada. Tot i que en ocasions s'ha considerat que el format de *Mujeres* és més proper a la *soap-opera* diürna que a la nocturna (Holston, 2004: C22-C24), la sofisticació i el *glamour* de la sèrie pertanyen plenament a les *soap opera* nocturnes, les *night-time soaps* que no són una novetat, sinó un gènere que torna a interessar les productores. Vegeu *Melrose Place*, *Dallas*, *Dinastía*, *Falcon Crest* (McCarthy, 2001: 48). La sèrie és fictiva, contradient un seguit de marques genèriques de la *soap-opera*: la tendència al realisme i la versemblança, l'èmulació temporal del ritme de vida quotidiana, la confusió entre realitat i ficció, la utilització de decorats interiors. *Mujeres desesperadas* s'inscriu en el model *Dallasty*, caracteritzat per la fantasia i la manca de versemblança (Gripsrud, 1995: 258).

⁵⁶⁸ “El amor está en el aire”, “Love is in the Air”, 1.14

⁵⁶⁹ Susan incendia la casa d'Edie per accident quan va a espiar si està amb Mike, George mata Rex per amor a Bree, manipulant les pastilles, Gabrielle oculta la mort de la seva sogra per no revelar el seu adulteri amb John, Bree oculta que el seu fill ha mort Juanita per amor maternal, Lynette es droga per amor a la família, Mary Alice mata Deirdre per amor a Zach i se suïcida a causa del xantatge, Paul assassina Martha Huber pel mateix motiu i ingressa Zach a un hospital psiquiàtric, i el segresta a casa seva.

4.4. Tipologia intertextual i recurrència

4.4.1. Recurrències no genèriques

4.4.1.1. *Madame Bovary*

Tot i que considerem que la *soap-opera* és el gènere del bovarisme, ens cenyim a la classificació i diferenciació habitual entre regularitats genèriques i recurrències intertextuals temàtiques. Definim arquetipus com un dels elements que conformen la recurrència temàtica, amb els mites i els temes (Tous, 2004: 25)⁵⁷⁰. *The Female Quixot, or the Adventures of Arabella*, de Charlotte Lennox (Londres, 1752), és una suposada transposició diegètica de canvi de sexe del Quixot que inicia el *bovarysme* (Genette, 1982: 380). El *bovarysme* es defineix com la insatisfacció d'una persona amb la seva pròpia vida, habitualment considerat un atribut femení: una dona massa fantasiosa, amb el cap ple de pardals, normalment perquè ha llegit massa, i l'excés d'imaginació li fa somiar que aconseguiria el seu anhel de felicitat en una vida que no és la seva. *Quichotte femelle* inicia, per tant, un arquetipus literari que es reproduirà en la història de la literatura i de la creació en termes generals, reproduint-se en la ficció televisiva serial, a *Mujeres desesperadas*. Els casos literaris precedents més rellevants són *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856), *Ana Karènina* (Léon Tolstoi, 1875-77), *La desheredada* (Benito Pérez Galdós, 1881) i *Pilar Prim* (Narcís Oller, 1903). Algunes variants de l'arquetipus amb certa transcendència són *Nana* (Émile Zolá, 1879) (variant prostitució), *Retrato de una dama* (*Portrait of a Lady*, Henry James, 1881) (variant pèrdua de llibertat), *La Regenta* (1884-1885) (variant culpabilitat catòlica), el personatge de Lulú d'*Erdgeist* (1895) i *Die Büsche der Pandora* (1902) (variant Don Juan femení, segons Genette, 1982: 380), *La Gaviota*, Fernán Caballero, i *Lolita* (Nabokov) (variant púber).

Flaubert aconsegueix l'arquetipus de la dona adúltera. Valverde va definir l'obra com una “amarga sátira contra los sueños románticos” (Valverde, Riquer, 1970: 120-121), definició plenament aplicable a *Mujeres desesperadas*. El que perviu en aquests temes, la raó que els impulsa a viatjar, és el mite, l'arquetipus. En aquest cas es tracta de la lluita interna de la protagonista entre l'obediència a les normes i costums socials i la llibertat i el desig sexual, entre “la necessitat de ser fidel a l'ordre burgès o transgredir-lo a través del pecat sexual” (Balló-Pérez, 1995: 174).

⁵⁷⁰ Per a una reflexió sobre els arquetipus, vegeu també Boyer (1992: 110-118).

A *Mujeres desesperadas*, les referències al bovarisme passen per l'alusió explícita, mitjançant la lectura de *Madame Bovary* al club de lectura de Wisteria Lane⁵⁷¹. A continuació descriurem les invariants del tema i la seva reaparició a la sèrie de Cherry. En primer lloc, el matrimoni és producte d'un pacte no desitjat per la protagonista, o amb interessos econòmics, sense una vinculació romàntica. A *Mujeres desesperadas*, des dels primers episodis es caracteritza Gabrielle com una dona ambiciosa, que s'ha casat amb Carlos per motius econòmics⁵⁷². Balló i Pérez descriuen les constants de l'argument (matrimoni pactat, vida estable i monòtona, crida al desig, consumació d'un adulteri, desengany sentimental amb traïció o abandó, la decadència econòmica, l'amenaça d'escàndol i el suïcidi), que es compleixen gairebé íntegrament a la sèrie. Gabrielle Solis, el personatge amb una caracterització més propera al bovarisme de la sèrie, com la protagonista de *La Regenta*, té un capellà a qui consultar -sobre l'adulteri amb John⁵⁷³ i sobre l'embaràs, sobre si ella i Carlos seran bons pares⁵⁷⁴. Hi ha una referència explícita, amb tints paròdics, a l'enterrament de Juanita⁵⁷⁵. En aquest cas la relació hipertextual es produeix pel fet que el bovarisme és explícitament present a la sèrie i per la combinació adulteri-confessió, present a *La Regenta*.

Una de les concomitàncies de la sèrie televisiva amb el bovarisme és que a les diferents variants acostuma a no haver-hi un final feliç, sinó que es resol amb el suïcidi o la mort de la protagonista⁵⁷⁶. La mort de Mary Alice a *Mujeres desesperadas*, suposadament un suïcidi durant bona part de la primera temporada, simbolitza la infelicitat. Una altra coincidència és la necessitat de mantenir un determinat estatus econòmic malgrat les precarietats; tant Emma Bovary com la protagonista de *La Desheredada* viuen per damunt de les seves possibilitats, preferint aparentar que alimentar-se, quan han de triar. Gabrielle té un comportament similar a causa de l'empresonament del seu marit i els problemes econòmics que se'n deriven⁵⁷⁷ i fins i tot acaba esgotant la targeta de crèdit de John, el seu amant⁵⁷⁸.

⁵⁷¹ ("Todo lo que puedas hacer", "Anything you Can Do", 1.7)

⁵⁷² A l'episodi Pilot i al *flash-back* retrat de l'episodi "Ah, pero por debajo" ("Ah, But Underneath", 1.2).

⁵⁷³ a "Culpable" ("Guilty", 1.8)

⁵⁷⁴ "No temás más" ("Fear No More", 1.20)

⁵⁷⁵ ("No sonarán las trompetas", "There Won't Be Trumpets", 1.17)

⁵⁷⁶ O d'un dels protagonistes, com, en el cas de *La Regenta*, que finalitza amb el duel entre el marit d'Ana Ozrores, que mor, i el canonge, don Fermín de Pas.

⁵⁷⁷ ("Vuelve conmigo", "Come Back to me", 1.10)

⁵⁷⁸ "El placer de vivir sola" ("Live Alone and Like It", 1.19).

Pel que fa a la variant prostitució de l'arquetipus, Gabrielle diu explícitament a Carlos que una dona guapa mai està sola i mai li falta de res, aconsegueix que el seu amant li deixi la targeta de crèdit⁵⁷⁹ i, fent ús de la picaresca, quan l'ha esgotada, es fa invitar a dinar per un home que no coneix de res⁵⁸⁰.

Quant a les successions d'amants d'aquests personatges, la protagonista de *La Desheredada* es compara amb el protagonista del Lazarillo, que anava d'un amo dolent a un de pitjor. A la sèrie també s'actualitza aquest tema, especialment en els personatges d'Eddie, Susan i Sophie, la mare de Susan. En el cas de Gabrielle la recurrència es dona, també, com Lázaro de Tormes, en l'àmbit laboral⁵⁸¹.

L'èxit de *Mujeres desesperadas* s'aconsegueix per la comunicació del tema de la insatisfacció, el bovarisme, mitjançant la *soap-opera*, mesclant el tema i el gènere en què s'ha anat actualitzant, des de la seva aparició, aquest arquetipus. La *soap-opera* és el gènere televisiu del bovarisme, i *Mujeres desesperadas* els conjuga.

4.4.1.2. Intertextualitat audiovisual

Una lectura de *Mujeres desesperadas* a la llum d'*American Beauty* suscita la possibilitat d'un cas de transposició diegètica serial, especialment en el cas de la família Van de Kamp i el matrimoni de Lester i Caroline: des del ric i luxós barri, on els veïns es fan regals de benvinguda, als sopars amb música d'ascensor (on tot és perfecte excepte la família), passant pel jove trastocat, perillós i excèntric, entre moltes altres. Els temes ara enumerats corresponen als temes de sempre (sexe, infidelitat, drogues, rebel·lió, infelicitat), però amb un grau de similitud suficient entre els dos productes audiovisuals com perquè no es tracti, merament i com és habitual en la creativitat humana en un sentit ampli, d'una selecció entre un fons temàtic ja existent, perquè la limitació temàtica és insalvable (Tous, 2004: 28), sinó de referència audiovisual de transmissió.

Les concomitàncies entre *Mujeres desesperadas* i la pel·lícula d'Alan Ball tenen els seus límits. Per exemple, *American Beauty* també suposa una revisió de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). El *leit-motiv* de la pel·lícula es re-

⁵⁷⁹ ("El deber de los hijos", "Children will Listen", 1.18).

⁵⁸⁰ ("El placer de vivir sola", "Live Alone and Like It", 1.19).

⁵⁸¹ Treballa de model de cotxes ("Pasar página", "Move On", 1.11), de model d'embarcacions ("Cada día morimos un poco", "Every Day a Little Death", 1.12), promocionant la venda de matalassos i com a dependenta de cosmètics en uns grans magatzems ("El amor está en el aire", "Love is in the Air", 1.14).

crea a través de les grabacions de Ricky a la filla del protagonista. Es tracta d'un motiu que no apareix a la primera temporada de *Mujeres desesperadas*. L'actualització de l'univers de Hitchcock es reforça per l'homenatge, el "contracto hipertextual por encima de la identidad autónoma del héroe" (Gennette, 1987: 379, n. 341) que suposa la caracterització de la mare de Ricky, molt similar a la suposada mare del protagonista de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Dues altres temàtiques d'*American Beauty* que no apareixen a *Mujeres desesperadas*, durant la primera temporada, són la revisió de l'incest a través atracció sexual de Lester, el pare, per Angela, l'amiga de la seva filla Caroline; així com l'arquetipus de Lolita que desenvolupa Angela. Els temes viatgen (Buonanno, 2006), i es recomposen en nous textos, sovint de manera atzarosa.

4.4.1.3. *Donetes*

El retrat de la dona contemporània mitjançant quatre personatges, com ja succeeix amb la novel·la *Donetes* (*Little Women*, Louise May Alcott, 1868), que ha tingut diverses adaptacions cinematogràfiques⁵⁸², permet explorar el polifacetisme del món femení. Ja s'ha al·ludit al fet que aquest polifacetisme s'explota en termes de màrqueting a la pàgina web oficial de la sèrie, ajudant a les fans, mitjançant un test de *personalitat*, a escollir a quina de les *Mujeres desesperadas* corresponen (vegeu 4.1.Context). Les suposades diferències *reals* entre les actrius que interpreten les quatre protagonistes s'han donat a conèixer als espectadors a través de la premsa (vegeu 4.1.10. *Estratègies d'interactivitat*), incidint en el tòpic de la rivalitat femenina i fent-ne partíceps els espectadors, propiciant la interactivitat. El retrat polièdric s'aconsegueix mitjançant la descripció d'extrems oposats: la perfeccionista, puritana, conservadora, estricta, solitària i reprimida Bree; la liberal, *sexy*, materialista, capritxosa, manipuladora, consumista, adúltera i ambiciosa Gabrielle; la professional, organitzada, treballadora, esgotada, aclaparada per l'excés de responsabilitats i de feina Lynette; i la desastrosa, còmica, divertida, excèntrica, sensual sense voler-ho i agraïda Susan. La unió de les quatre amigues es dona més per complementarietat i diferència que per les similituds, que es redueixen a la classe social, el veïnatge, la intriga pel misteri que envolta la mort de Mary Alice, les timbes de pòquer i el club de lectura. En relació a les quatre germanes de *Donetes*, ja s'ha esmentat que a la serialitat televisiva

⁵⁸² Entre les diferents versions cinematogràfiques destaquem la dirigida per Gillian Armstrong (1994), George Cukor (1933), Mervin LeRoy (1949). En *tv-movie* trobem la versió de David Lowell Rich (1978), William Corrigan (1958), així com la mini-sèrie televisiva de Paddy Russell (1970).

contemporània és freqüent la lassitud de les fronteres (amistat, família, veïns), com succeeix a *Friends* (vegeu, al quadre genèric, “Grups d’àmics”) de manera que no és rellevant el grau de parentesc o d’amistat, en la mesura que les permeti estar unides.

Altres casos de recurrència intertextual literària, en aquest cas puntual, són la referència als breus remordiments d’Andrew com els del protagonista de *Crim i càstig*⁵⁸³, en el retrat del sentiment de culpabilitat per haver atropellat Juanita, especialment en la seva lluita interna sobre confessar que ha comès el crim o no. També paga la pena destacar una inversió paròdica de l’escena del balcó de Romeu i Julieta, mitjançant una discussió protagonitzada per Gabrielle i John⁵⁸⁴.

4.4.2.. Recurrència temàtica i mítica

Zach no només és la versió del personatge de Ricky d’*American Beauty*, l’adolescent excèntric amb problemes mentals, ja que ambdós també són –i per aquest motiu l’arquetipus perdura a la serialitat televisiva– actualitzacions del “boig del poble”, la figura associal i dissonant d’una comunitat determinada, caracteritzats per no encaixar en aquesta comunitat i, alhora, ser-ne víctimes. Carlos és el marit cornut, que ja protagonitzava *Los cuernos de don Friolera*, amb conseqüències mortals a *Othello*; el fatxenda burlat.

4.4.2.1. El *Doppelgänger*

El terme germànic *Doppelgänger* va ser encunyat per Jean-Paul Richter el 1796 i es va consolidar al Romanticisme. La mateixa actriu interpreta dues germanes, que podrien ser bessones, mitjançant un recurs visual habitual. A la sèrie la figura del doble és recurrent. Els personatges explícitament duals són Dana/Zach, Mary Alice/Angela, Maisy i Deirdre. Una dualitat que es relaciona amb l’òcultació de la identitat, a la vegada vinculada al misteri de la trama principal. La duplicitat dels personatges augmenta la intriga abans que es resolgui la seva identitat. Deirdre és la novia perfecta de Mike i, alhora, una drogaaddicta que ven el seu fill i admet xantatge sexual amb un policia. Maisy Gibbons és una mare autoritària de l’estricta escola de Bardcliff i la prostituta de Wisteria Lane. En el cas de Maisy, la dualitat fa referència a la trama i al misteri de la seva doble vida. En el cas de Martha/Felicia, a la inversa, es tracta de dues persones idèntiques que desenvolupen funcions diferents. Són tan similars que poden

⁵⁸³ (“Culpable”, “Guilty”, 1.8).

⁵⁸⁴ (“Todo lo que puedas hacer”, “Anything you Can Do”, 1.7).

ser confoses, com Sòsies i Menaechmi, els dos personatges de les comèdies de Plaute que originen les paraules franceses *sosie* i *ménechme* (Brunel, 1992: 343).

4.4.2.2. Els secrets dels jardins idíl·lics

Els secrets dels jardins idíl·lics –les misèries humanes que s'hi amaguen–, és un recurs que Lynch ha explotat a bastament a la seva filmografia: *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986); *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC: 1990-1991) (vegeu Lacalle, 1999). Ja s'ha fet referència a l'articulació de dos nivells: l'àpuriència i la realitat subjacent. Els assassinats es produeixen en decorats de cases idíl·liques, sota una suposada plàcida convivència. L'articulació entre el ser i el semblar damunt la qual es funda el sistema de valors de la sèrie (vegeu Lacalle, 1999: 265), com succeeix a *Twin Peaks*, i a *American Beauty*, contrasta l'àpaciible vida d'un barri residencial i allò que amaga: els assassinats, el comportament obscur dels personatges. Una realitat n'amaga una altra. Tant en el cas de *Twin Peaks*, com de *Mujeres desesperadas* i *Perdidos*, els relats transiten contínuament entre “el más acá real y el más allá sobrenatural” (Lacalle, 1999: 266). Les tres sèries també comparteixen una *lògica narrativa intratextual autònoma*, el món possible creat a la sèrie, amb una lògica pròpia, oposada a la resta de sèries del corpus. Un episodi d'*Expediente X*, “Arcadia” (6.15) és un precedent pel que fa a la subversió de la vida tranquil·la a les zones residencials, afegint-hi els ingredients paranormals. Al nivell de superfície, cadascuna de les protagonistes viu una vida pacífica i innòcua: a Gabrielle li agrada estar envoltada de luxe i joies; Bree decora casa seva a la perfecció, Danielle i John són presidents del club d'abstinència de l'escola; Mary Alice tenia una família benestant i feliç,... Al nivell narratiu profund, Gabrielle enganya Carlos, qui a la vegada serà empresonat per un delicte d'esclavitud. Andrew comet tota mena de bretolades, Rex té desviacions sexuals, Danielle i John tenen relacions sexuals, Zach té problemes mentals, Susan provoca un incendi, Paul i Mary Alice han assassinat... La dualitat caracteritza pràcticament tots els personatges, justificant la figura del *doppelgänger*, i articula el relat, tant des del punt de vista temàtic –secrets dels jardins idíl·lics, Stan Laurel i Oliver Hardy– com genèric –*soap-opera* i *thriller*. Segons Brunel, el doble és un dels grans mites occidentals (Brunel, 1992: 343), habitualment emprat als gèneres de fantasia i ciència ficció⁵⁸⁵.

⁵⁸⁵ “Doubles and counterparts”, Brunel (1992: 343-382).

4.4.2.3. Stan Laurel i Oliver Hardy

Els elements de comicitat de *Mujeres desesperadas* provenen, en bona mesura, del personatge de Susan i de la seva relació amb Eddie. La relació no només prové del personatge de Susan com a *clown* femení, sinó que és similar a les parelles que obtenen la comicitat a partir del seu antagonisme (el Gordo i el Flaco, Quixot i Sancho Panza, els pallassos, Lord John Marbury i Leo a *El ala oeste*). La combinació de dos personatges antagònics, units per una amistat o per una rivalitat, és freqüent a la producció cultural. En la majoria de casos, un dels membres de la parella és més intel·ligent que l'altre, desigualtat que afavoreix les situacions còmiques.

Aquest ingredient temàtic s'ha de vincular a la presència, a la sèrie, de la comicitat que prové del retrat de la dona no modèlica (vegeu 4.3.2.2. *Feminitat fora de la norma*), que és un cas de recurrència temàtica genèrica, un cas de regularitat genèrica obligatòria (Ryan, 1979), indispensable per a constatar la presència de la comicitat a la sèrie.

4.4.3. Recurrències no genèriques: recurrència intertextual i temàtica

- a) Recurrència intertextual metatelevisiva
 - a.1.) Referències a altres sèries
 - a.2.) Referències cinematogràfiques
 - a.3.) Referències lyncheanes
 - a.4.) Referències musicals
 - a.5.) Referències de dibuixos animats
- b) Referències socioculturals
- c) Recurrència intertextual literària
- d) Referències bíbliques
- e) Recurrència temàtica i mítica
 - e.1.) Temes de sempre

A *Mujeres desesperadas*, les referències poden ser serioses (*Madame Bovary*, *Crim i càstig*) o satíriques, ja siguin literàries (*Los cuernos de don Friolera*, l'escena invertida del balcó) o metatelevisives (*Pulp Fiction*, *Allò que el vent s'endugué*, el comentari melodramàtic de Bree a John respecte la virginitat de la seva filla). Pel que fa a la funció descriptiva, la referencialitat té una funció descriptiva de personatges: el bovarisme recau en Gabrielle, a causa de la seva infidelitat amb John, i la dona “unruly”, còmica, en Susan. Els personatges es construeixen no només en base a la referencialitat, sinó

també quant a les regularitats genèriques (especialment en el cas de Susan). En alguna ocasió constatem l'ús de la metàfora evocadora –*The Stepford Wives*, de la rectitud de Bree, *Pulp Fiction* del sarcasme–, per exemple. La narració es construeix mitjançant els “trossos desmuntables” d'altres textos (Eco, 1994: 191). La referencialitat es troba, especialment, a l'àmbit del significat, al pla de l'expressió, a causa de la construcció a base de la juxtaposició d'èstrats (gèneres, temes, arquetipus). Observem l'existència de recurrències intertextuals literàries i metatelevisives, i *audiovisuals de transmissió* (*American Beauty*). Pel que fa al significat, el pla de contingut, ens interessa ressaltar la sèrie com a mirall còmic d'una societat respecte el seu propi bovarisme, amagant secrets i realitats profundes inconfessables, i resolent els assumptes passionals per la via de la criminalitat. La recurrència mítica és la que s'articula amb el format –el bovarisme i la *soap-opera*; la dualitat és el tema recurrent de la sèrie.

4.5. Conclusions

Mujeres desesperadas segueix l' esquema del model *Dallasty* pel que fa a la hibridació genèrica que permet el seguiment per part d'audiència masculina i femenina i, en el cas de la sèrie de Cherry, facilita la barreja de sèrie episòdica i serial obert. L'estructura consisteix en afegir a la trama sentimental, de relacions personals (*soap-opera*), la trama d'acció, negocis, disputa pel poder (model *Dallasty*) o de misteri, *thriller*, comèdia negra (*Mujeres desesperadas*). D'altra banda, la sèrie conjuga dos gèneres com la *soap-opera* i la *sit-com*, el primer, orgànic, i en creixement, on els personatges viuen, evolucionen i creixen. I el segon, episòdic, formulaic, repetitiu. Alhora, són les dues cares d'una moneda, la versió lleugera de tragèdia i comèdia. *Mujeres desesperadas* articula els dos gèneres, tant pel que fa al *dramedy* com per l'articulació dels personatges que, com a conseqüència, seran personatges plans, amb un creixement immobilitzat, fossilitzat en les seves característiques arquetípiques. La combinació provoca, també, la mescla de sèrie i serial, tal com li demanaven els productors a Cherry. L'èxit i l'originalitat de *Mujeres desesperadas* provenen del que hem denominat juxtaposició d'èstrats: la barreja de gèneres, la barreja de situacions, l'articulació del nivell profund i de superfície, la barreja de llenguatges i de registres, la inversió carnavalesca. Les barreges provoquen comicitat i donen com a resultat un producte totalment nou, o que ho sembla. Es produeix una mescla de plans discursius.

En una mateixa escena, Paul retratata el seu fill com el boig del poble, en una trama de misteri i comèdia negra, en una escena típica de telefilm com és una festa d'Institut⁵⁸⁶.

Si *Mujeres desesperadas* és una sèrie transgressora per la seva crítica de la societat estatunidenca, ho és per la recurrència al referent cinematogràfic *American Beauty*. *Mujeres desesperadas* té èxit en la mesura que suposa una revisió serialitzada de l'arquétipus del *bovarysme* femení, un retrat coral de la insatisfacció femenina, i del seu gènere, la *soap-opera*, corrosiu i postfeminista. Constatem la construcció del text a base de fragments, en una estratificació no només de nivells culturals, de gèneres, i de temes, sinó també de referències d'òrgens ben diversos. La intergenericitat i la interdiscursivitat conviuen en els textos audiovisuals analitzats, juntament amb l'autoreferencialitat. Possiblement una de les causes de l'existència de la recurrència i la referencialitat, actualment, sigui la impossibilitat d'escapar a allò ja citat, ja dit, per la saturació de temes i personatges en la ficció, de la mateixa manera que la competència genèrica condiona la mirada de l'espectador.

Els gèneres emmarquen els processos d'identificació dels espectadors; la recurrència activa –i es justifica per– el plaer del reconeixement de l'espectador; arribem a aquesta conclusió després d'observar que el fenomen de recreació es produeix a d'altres àmbits, com la publicitat (vegeu Caro, 2007) i, especialment, pel fet que els universos de recurrència i referencialitat cerquen activament un univers socialment compartit, fàcilment identificable pel receptor. Expliquem així el sorgiment, recent i progressiu, de la recurrència metatelevisiva i audiovisual que, per ara, no ha substituït les tradicionals referències literàries, bíbliques, erudites, temàtiques i mítiques. És probable que no arribi a substituir-les completament, sinó que varia en la forma de fer-ho. Cal constatar que la recurrència temàtica i mítica és de les primeres a instal·lar-se a l'àmbit de les TIC, de manera que la seva supervivència està assegurada.

⁵⁸⁶ "Vuestra culpa" ("Your fault", 1.13).

5. 'HOUSE': MULTIGENERICITAT IDIOSINCRÀTICA

5.1. Context

5.1.1. Introducció

House és una creació i co-producció de David Shore, Bryan Singer, Paul Attanasio i Katie Jacobs, i un dels èxits, pel que fa a l'elecció, de Gail Berman, cap de continguts de la cadena Fox en aquell moment (Cascajosa, 2005: 79-80). *House* transcorre a l'hospital universitari Princeton Plainsboro, a Princeton (New Jersey), la ciutat on va créixer Bryan Singer, productor executiu i director de diversos episodis. Tant l'episodi pilot com la idea de la sèrie –la praxis mèdica d'un brillant especialista antisocial– estaven concebuts per un públic minoritari, segons David Shore, productor executiu i guionista de *House*⁵⁸⁷.

5.1.2. Audiència

House va ser la sèrie més vista de Cuatro durant l'emissió de la primera temporada. L'episodi pilot, emès el 24 de gener de 2006, va obtenir una quota de pantalla del 9,1% (1.700.000 espectadors)⁵⁸⁸. L'episodi "El amor hace daño" ("Love Hurts", 1.20), se situava en un 15,06% (2.629.972 espectadors), el 28 de març de 2006⁵⁸⁹. Durant l'emissió dels 22 capítols de la primera temporada la sèrie es va mantenir amb una mitjana d'un 11,04% de quota de pantalla a l'Estat espanyol; 2.018.562 espectadors⁵⁹⁰, gairebé el doble que la mitjana de quota de pantalla de la cadena durant el mateix període, que va ser del 5,6%⁵⁹¹. L'estrena de la segona temporada va obtenir dades properes al 20% –19,7% i 19,8% en els dos primers episodis⁵⁹². La mitjana de la quota d'audiència de la segona temporada va ser del 15,9%⁵⁹³. Durant la tercera temporada, les dades d'audiència de *House*, sense comptar les reposicions, han oscil·lat entre un mínim de 3.349.000 espectadors (episodi "El juego del topo", "Whac-A-Mole", 3.8⁵⁹⁴) i

⁵⁸⁷ SHORE, D., "Desconstruint el Dr. House", conferència de David Shore a Kosmopolis, CCCB, 22-10-2006.

⁵⁸⁸ "House" lidera la audiencia de Cuatro con 2,6 millones de espectadores", <http://www.elpais.com>, 30-03-2006.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ BLADÉ, R. (2006b), "Ellas y el jueves", *TV manía, La Vanguardia*, 18/24-03-2006, p. 7.

⁵⁹² ZURIAGA, M. (2006), "Renacen las series americanas", *La Vanguardia. Vivir*, 25-10-2006, p. 11.

⁵⁹³ <<http://www.formulatv.com>>.

⁵⁹⁴ Emès el 27 de febrer de 2007 <<http://www.formulatv.com>>.

un màxim de 4.120.000 (episodi “El hijo del tío en coma”, “Son of a coma guy”, 3.7⁵⁹⁵). A data de maig de 2007, després de l'emissió dels primers quinze capítols de la temporada, la sèrie s'ha mantingut en una mitjana de *share* del 18,9%⁵⁹⁶. Els excel·lents resultats d'audiència de *House* van convertir el misàntrop doctor –que tenia un *guinyol* al popular informatiu còmic– en el “rostre emblema” de Cuatro⁵⁹⁷.

Gràcies als progressivament elevats índexs d'audiència i a l'estratègia de convertir la sèrie en el programa emblema de la cadena, la diferència temporal d'emissió de *House* a l'Estat espanyol respecte les emissions estatunidenques –d'una temporada i mitja, ja que havien començat la tardor 2004– va anar desapareixent. Abans que Cuatro adquirís els drets d'emissió, *House* no va interessar a cap cadena generalista espanyola⁵⁹⁸. Als EUA, durant la primera temporada, *House* va obtenir 18 milions d'espectadors⁵⁹⁹. La segona temporada es va estrenar la primavera de 2005. Es consolida en la tercera temporada, incrementant l'audiència en un 20% respecte la segona, equivalent a ingressar al *codiciat club* dels 20 milions d'espectadors.

5.1.3. Tipologia televisiva

House és un exemple d'hibridació de sèries hospitalàries i policiaques. La barreja de dos gèneres tan consolidats de la serialitat televisiva, i aparentment disjunts, contribueix a dotar d'originalitat el producte, tot i que no és la primera vegada que es produeix en la història de la ficció televisiva. La hibridació genèrica de *House* prové de mantenir la temàtica hospitalària en una estructura policíaca. L'articulació dels dos gèneres dramàtics, hospitalari i policíac, es basa en un plantejament *procedimental*. Els creadors de la sèrie reconeixen explícitament que, amb el personatge del Dr. Gregory House, responsable del Servei de Diagnosi Clínica del fictici hospital universitari Princeton Plainsboro, han construït una moderna –i mèdica– actualització de Sherlock Holmes⁶⁰⁰. La sèrie conté trames autoconclusives prototípiques de l'estructura episòdica del drama hospitalari i trames de continuïtat pel que fa a la relació entre els personatges i la construcció del protagonista, House, pràcticament a parts iguals, en consonància amb la serialització de les sèries coetànies. L'estructura *procedimental* es

⁵⁹⁵ Emès el 20 de febrer de 2007 <<http://www.formulatv.com>>.

⁵⁹⁶ <<http://www.formulatv.com>>.

⁵⁹⁷ BLADÉ, R. (2006b), “Ellas y el jueves”, *TV manía, La Vanguardia*, 18/24-03-2006, p. 7.

⁵⁹⁸ BARAGANO, T. (2006c), “Nadie quería la serie”, <<http://www.elpais.com>>, 08-10-2006.

⁵⁹⁹ <<http://www.cuatro.com>>.

⁶⁰⁰ “Material Extra”, *House*, 1a temporada.

manté sempre inalterable (malaltia, diagnòstic, intriga, resolució del cas), amb una sèrie d'ingredients inherents al gènere policíac que proporcionen els al·licients necessaris per a la intriga. La trama acostuma a donar un gir sorprenent, fins al punt que esdevé recurrent pel que fa a l'estructura dels episodis. De manera sistemàtica, el tractament escollit fa empitjorar l'estat del pacient, fins que House descobreix quina és realment l'arrel del problema. Sovint, el cas és complicat perquè el propi pacient menteix sobre la seva malaltia, la qual cosa permet a House reflexionar, sempre cínicament, sobre la naturalesa humana. Algunes de les seves frases recurrents són "Todo el mundo miente", "El paciente miente". Sempre actua segons aquesta premissa.

5.1.4. Premis i ressò social

Hugh Laurie ha guanyat dos Globus d'Or al millor actor d'una sèrie dramàtica durant dos anys consecutius (2006 i 2007), i David Shore ha guanyat l'Emmy al millor guió (2005) per a l'episodi "Tres historias" ("Three stories", 1.21). En total, la sèrie ha tingut cinc nominacions als premis Emmy. Des d'un principi les crítiques van ser positives. Fox utilitzava com a eslògan d'un anunci publicitari una cita de *The Washington Post*: "the best medical drama since the debut of E.R.". Diverses publicacions estatunidenques, entre elles *New York Magazine*, *USA Today* i l'esmentat *Washington Post*, han elogiat *House* i l'han considerada la millor sèrie de l'any⁶⁰¹. Arran de l'èxit de la sèrie, la tardor de 2006, la cadena de Sogecable va adquirir-ne els drets mentre se seguissin escrivint guions d'episodis⁶⁰². Cuatro va convertir *House* en el motor de les sèries de ficció estatunidenques a la cadena. La sèrie s'emet regularment a 25 països.

La revista *Variety* reflexionava sobre els motius de l'èxit de la sèrie, i dedicava una especial atenció al fenomen a Espanya, en un article àmpliament difós i citat⁶⁰³. A l'Estat espanyol, l'emissió de l'entrevista del president, Rodríguez Zapatero, al programa *Tengo una pregunta para usted*⁶⁰⁴, no va alterar les dades d'audiència de la sèrie. Algunes paròdies destacables de la sèrie, senyal indiscutible del seu èxit i ressò, són el *guinyol* de Cuatro i la del programa britànic *Dead Ringers*. Hugh Laurie va ser portada de l'edició espanyola de *Rolling Stone* (Strauss, 2007) i *Playboy* va dedicar un reportatge a la sèrie ("House a examen"). S'ha produït certa rivalitat entre *House* i

⁶⁰¹ <<http://metacritic.com/tv/bests/2005/>>.

⁶⁰² BARAGANO, T. (2006c), "Nadie quería la serie", <<http://www.elpais.com>>, 08-10-2006.

⁶⁰³ Citat per, entre d'altres, Delclós, 2006: a i *TV manía* (Redacción), "¿Por qué nos gusta House?", *TV manía, La Vanguardia*, 13/19-05-2006.

⁶⁰⁴ 27 d'abril de 2007.

Anatomía de Grey. A l'edició dels premis Emmy de 2006, *Anatomía* estava nominada a 11 guardons, i *House* a 4. Només la sèrie de Shonda Rhimes va aconseguir un Emmy.

5.1.5. Naixement de la sèrie

Les idees de David Shore per a la sèrie tenen com a punt de partida l'obra *The Medical Detectives* (1988), de Berton Roueche⁶⁰⁵. Roueche (1911-1994), guardonat en diverses ocasions pels seus articles mèdics, descriu, seguint l'estil d'Oliver Sacks⁶⁰⁶, casos clínics que es caracteritzen per la seva raresa, narrats com a històries de misteri. D'altra banda, la idea de la sèrie, segons els productors Paul Attanasio i Katie Jacobs, va sorgir de la lectura dels articles de la columna mensual *The Way We Live Now-Diagnosis*, que la Dra. Lisa Sanders publica des del setembre de 2002 a *The New York Times*, en la qual explica casos mèdics rars, amb símptomes peculiars, incoherents i atípics. Al final de l'article es dona la solució al misteri, és a dir, el diagnòstic.

5.1.6. Creadors

David Shore, artífex de la sèrie i creador del polèmic protagonista, volia construir una sèrie sobre la veritat⁶⁰⁷, protagonitzada per un metge racional que indagues en les veritats i mentides dels pacients i que aconseguís diagnosticar allò indignant. Abans de traslladar-se a Los Angeles per a treballar com a guionista, el 1991, **David Shore** (London, Ontario, Canadà, 1959) havia exercit com a advocat al seu país natal. Shore ha estat guionista i productor de les sèries televisives *Ley y orden* (*Law and order*, NBC, 1990-), per la qual va estar nominat a dos Emmy com a supervisor de producció; de *The Outer Limits* (Showtime, 1995-2002), versió de la llegendària sèrie dels anys 60 *Rumbo a lo desconocido* (*The Outer Limits*, ABC, 1963-1965), entre d'altres. **Bryan Singer** (Nova York, 1965) va créixer a una llar d'acollida jueva de New Jersey. Ha declarat en diverses ocasions que forma part de minories, pel fet de ser jueu i homosexual, l'ha condicionat en la seva carrera com a director. Singer va estudiar a l'escola West Windsor-Plainsboro (New Jersey) i més endavant es va graduar en Direcció Cinematogràfica a Nova York. La seva carrera, quant a la direcció cinematogràfica, comença amb el curt *Lion's Den* (1988), que va dirigir amb John Ottman, protagonitzada per Ethan Hawke. *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*, 1995) és la primera

⁶⁰⁵ <<http://litmed.med.nyu.edu/annotation?action=view-annid936>>.

⁶⁰⁶ *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*.

⁶⁰⁷ "Material Extra", *House*, 1a temporada.

pel·lícula d'èxit de crítica i pública de Singer. Va guanyar dos Òscars, l'any 1996: el de millor guió original, per a Christopher McQuarrie, el de millor actor secundari, per a Kevin Spacey, i tres premis Bafta, entre molts altres guardons. Singer també ha dirigit *Verano de corrupción* (*Apt Pupil*, 1998), *X-Men* (*X-Men*, 2000), *X2* (*X-Men 2*, 2003), premi Saturn Awards⁶⁰⁸ 2000, i *El retorno de Superman* (*Superman returns*, 2006⁶⁰⁹, 2009). **Paul Attanasio** (Nova York, 1959) ha estat crític cinematogràfic de *The Washington Post* (1984-1987), creador de la sèrie televisiva *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1999), productor executiu de *Century City* (CBS, 2004) i guionista de les sèries hospitalàries *Doctor Doctor* (CBS, 1989-1991) i *Gideon & Crossing* (ABC, 2000-2001). **Katie Jacobs** va ser productora executiva de *R.U.S./H* (2000), sèrie policíaca amb guió de Paul Attanasio, de *Gideon & Crossing*, i ha estat productora de diverses pel·lícules, entre elles *Dobles parejas* (*Consenting Adults*, 1992, Alan J. Pakula), *Distracción Fatal* (*Fatal Instinct*, 1993, Carl Reiner) i *Getting Even with Dad* (1994, Howard Deutch).

5.1.7. Actors i personatges

Gregory House (Hugh Laurie). El paper de Gregory House és interpretat per Hugh Laurie (Oxford, 1959), qui té una sòlida carrera com a actor teatral, còmic i dramàtic. Especialment té una àmplia experiència com a actor de comèdia britànica. Laurie va començar la seva carrera a la BBC amb Emma Thompson, Kenneth Branagh i Stephen Fry, amb qui ha treballat durant anys. Junts van escriure i protagonitzar *A Bit of Fry and Laurie* (BBC1, 1986-1995). **James Wilson (Robert Sean Leonard).** El John Watson de Sherlock Holmes a la sèrie s'actualitza en la figura de James Wilson. El millor amic de House és el cap d'oncologia del Princeton Plainsboro. És pacient, intenta ser bona persona i és sincer i crític amb House. **Robert Sean Leonard** (Westwood, EUA, 1969) ha protagonitzat *El club de los poetas muertos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989), *La edad de la inocencia* (*The Age of Innocence*, Martin Scorsese, 1993), *Molt soroll per no res* (*Much Ado About Nothing*, Kenneth Branagh, 1993), *Tape* (*Tape*, Richard Linklater, 2001) i *Chelsea Walls* (*Chelsea Walls*, Ethan Hawke, 2001). **Lisa Cuddy (Lisa Edelstein).** Directora de l'hospital i cap de House, Lisa Cuddy s'ha d'enfrontar sovint a House per la seva dificultat sistemàtica de complir les regles –entre

⁶⁰⁸ Premis anuals que entrega l'*Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films*.

⁶⁰⁹ Singer va oferir el paper de Perry White a Laurie, que no va poder acceptar per les obligacions contractuals amb la sèrie (Cristóbal, 2006: 5).

les principals, no passar consulta i no dur la bata de metge. Les discussions dels dos personatges acostumen a tenir el to àcid i irònic que caracteritza House i referències sexuals que suggereixen una atracció mútua. Entre la carrera cinematogràfica de Lisa Edelstein (Massachusetts, 1967) cal destacar *Mejor... Imposible* (*As good as it gets*, James L. Brooks, 1997), *En qué piensan las mujeres* (*What women want*, Nancy Meyers, 2000), i, entre la televisiva, *Sin rastro* (*Without a Trace*, CBS: 2002-), *Ally McBeal* (*Ally McBeal*, Fox: 1997-2002), *El ala oeste de la Casa Blanca*, *Urgencias* i *Felicity*. **Eric Foreman (Omar Epps)** és el neuròleg de l'equip de House. El més brillant d'ells, acostuma a encarregar-se de les qüestions més difícils i, sovint, dels aspectes menys ètics. Epps (Brooklyn, 1973) havia actuat a *Semillas de rencor* (John Singleton, 1994), *Scream 2* (Wes Craven, 1997), *Alfie* (Charles Shyer, 2004) i a la sèrie de televisió *Urgencias*. **Allison Cameron (Jennifer Morrison)** és immunòloga. L'única dona de l'equip de House, és guapa i intel·ligent, però no brillant. Durant la primera temporada s'enamora del seu cap, la qual cosa condiciona la relació entre ells. **Robert Chase (Jesse Spencer)** és internista. Arriba a formar part de l'equip gràcies als contactes del seu pare, amb qui, no obstant, té una mala relació. És ambiciós i s'enfronta a House durant la primera temporada, col·laborant amb el president del consell d'administració que volia acomiadar House, Edward Vogler (Chi McBride). House el menysprea però no l'acomiada. **Stacy Warner (Sela Ward)** és l'ex companya sentimental de House, que reapareix a la seva vida al final de la primera temporada per demanar-li que tracti al seu marit, Mark (Currie Graham). Lisa la contractarà com a assessora jurídica de l'hospital, perquè pugui estar amb el seu marit mentre segueix el tractament, amb el permís previ de House.

5.1.8. Característiques de producció

Tot i que el director, Bryan Singer, volia que el protagonista fos estatunidenc, la prova de càsting de Hugh Laurie va ser decisiva. Va rebre un fax amb tres pàgines del guió quan estava a Namíbia rodant *El vuelo del Fénix*. Es va gravar ell mateix i va enviar la cinta. Laurie, que no sabia que House era el protagonista de la sèrie; pensava que era Wilson⁶¹⁰, va trobar molt interessant que ni el personatge ni la sèrie intentessin ser agradables. L'esforç de Laurie per dissimular l'accent anglès, que era el que preocupava a Singer després del rodatge multicultural de *X-Men*, contribueix a crear un

⁶¹⁰ BLADÉ, R. (2006a), "Un doctor que impone", *TV manía*, *La Vanguardia*, 21/27-01-2006, p. 4-5.

personatge més estirat⁶¹¹. Entre les peculiaritats de producció de *House* destaca la preocupació pels aspectes visuals: les bates dels metges protagonistes van merèixer fins a set proves de vestuari⁶¹². Els exteriors es graven al Campus de la Universitat de Princeton, i les escenes de l'hospital, als estudis de la cadena Fox (Century City).

5.1.9. Particularitats inherents a la sèrie

Casos clínics

La peculiaritat dels casos clínics ha suscitat certa controvèrsia, tant als EUA com a Espanya. Diversos professionals de la medicina coincideixen en què no són casos ficticis o mal documentats, sinó hiperbòlics, portats a l'extrem⁶¹³. Els guionistes de la sèrie reconeixen que tracten casos que poden ser reals, però molt exagerats.

House. Perfil del personatge

House és nefròleg, especialista en infeccions i cap del Servei de Diagnosi Clínica de l'hospital. La minusvalia física i el caràcter de House estan relacionats, en el sentit que hi ha una mena de permissivitat; el personatge es pot permetre ser desagradable pel fet de ser coix⁶¹⁴. De fet, amb el personatge amb qui es mostra més cruel i irònic és Chase, el més agraciat físicament, que probablement estimula el seu estil "càustic". Segons Katie Jacobs, Hugh Laurie aconsegueix humanitzar el personatge, mostrant la seva vulnerabilitat (Ryan, 2006: c). Laurie comparteix algunes aficions amb el personatge, com són la música i les motos. Composa, toca el piano i la guitarra, i forma part de la banda benèfica The Band From TV Global Charity Trust⁶¹⁵. Actor i personatge comparteixen també algunes nocions d'anglès. Comenta que el fet que el seu pare fos metge no té res a veure amb la seva interpretació, ja que era un professional amb un caràcter oposat al de House⁶¹⁶. El protagonista ha estat definit com un personatge

⁶¹¹ AYUSO, R. (2006c), "No soy atractivo y mi personaje, sin duda, lo es menos", <<http://www.elpais.com>>, 31-08-2006.

⁶¹² BLADÉ, R. (2007), "¿Adiós al bastón? Tercera temporada de 'House'", *TV manía, La Vanguardia*, 06/12-01-2007, p. 4-5.

⁶¹³ BARAGANO, T. i GALLO, I. (2006), "El síndrome House", <<http://www.elpais.com>>, 07-05-2006.

⁶¹⁴ MARTEL, N. (2005), "Doctor, Is There a Remedy for These Britishisms?", *The New York Times*, 13-09-2005.

⁶¹⁵ STRAUSS, N. (2007), "El doctor House se va del hospital". Entrevista a Hugh Laurie, *Rolling Stone*, núm. 91, maig de 2007, p. 44-49

⁶¹⁶ AYUSO, R. (2006c), "No soy atractivo y mi personaje, sin duda, lo es menos", <<http://www.elpais.com>>, 31-08-2006.

mordaç, “un médico-enfermo genial y asocial”⁶¹⁷. Addicte als analgèsics, virtuós del diagnòstic, no dóna cap mena de crèdit a les explicacions dels pacients, només es refia dels seus propis coneixements, especialment a partir de l’observació de les malalties i els seus símptomes. Tot i que el seu comportament amb els personatges femenins⁶¹⁸ sovint podria fer pensar el contrari, és més misantrop que misogin. L’actitud amb Foreman, l’únic personatge de la sèrie que és negre, confirma una burla constant dels convencionalismes socials per part del personatge, especialment de tot allò políticament correcte, ja sigui misogínia, racisme⁶¹⁹, atenció a la gent gran o als nens, o relació correcta amb els pacients –per posar només algun exemple: insulta un pacient perquè no s’ha adonat que té una pigmentació a la pell, una mare perquè no vol vacunar el seu fill, juga a la consola mentre els pacients li parlen. Totalment aliè als protocols de l’hospital, House ressalta, de manera poc amable, els defectes i debilitats dels seus caps, pacients, companys i subordinats. Té un criteri propi *indestructible*; no dóna la raó a ningú, ni té cap debilitat per la gent gran o els nens petits⁶²⁰.

Hugh Laurie i David Shore han construït un personatge basat en el clàssic “cínic que en el fons té un bon cor” afegint-hi unes dosis d’autocàstig i addicció inusuals a la televisió⁶²¹. House, per damunt de tot, rebutja qualsevol mena de compassió. També és interessant, divertit, intel·ligent i brillant. És noble i molt racional, amant de la soledat i

⁶¹⁷ MOURE, E. (2007), “¿Por qué los médicos en España no son como el doctor House?”, *El País*, Tribuna sanitaria, 27-03-2007, p. 51.

⁶¹⁸ -House a Cameron: “Te contraté porque eres bonita. Es como tener una obra de arte en el despacho” (...) “Las mujeres hermosas no estudian medicina” (“Pilot”, “Piloto”, 1.1)

-House a Cuddy: “¡Buenos días, Dra. Cuddy! Sabe, me gusta el traje que lleva hoy. Dice, <<soy profesional sin dejar de ser mujer>>. Lo segundo lo dice a gritos” (“El método socrático”, “The socratic method”, 1.6).

-House a Cuddy: “¡No quiero acostarme contigo nunca más! La primera vez fue lamentable, porque seas mi jefa no utilizarás mi cuerpo.” (“Luna de miel”, “The Honeymoon”, 1.22)

-House a Cuddy: “Y yo necesito dos días de sexo salvaje con alguien obscenamente más joven que tú. Como la mitad de tu edad”. (“Control”, “Control”, 1.14).

⁶¹⁹ -Foreman: “¿Por qué me pinchas?”

House: “Es lo que hago. ¿He empeorado últimamente?”

Foreman: “Sí, creo que sí.”

House: “¿De veras? Eso descarta el racismo. Eres igual de negro que la semana pasada” (“Fidelidad”, “Fidelity”, 1.7).

-House a un candidat negre a la presidència dels EUA: “No ganará. No la llaman Casa Blanca por la pintura, ¿sabe?” (“Todo un ejemplo”, “Role Model”, 1.17).

⁶²⁰ ÁLVAREZ, J.L. (2006), “Elemental, doctor House”, *Magazine, La Vanguardia*, 14-05-2006, p.88.

⁶²¹ “El triunfo del antihéroe”, *TV manía, La Vanguardia*, 1/7-04-2006.

gelós de la seva intimitat. Pot tenir un humor terrible i fer-ho pagar a tot l'equip, però també és valent. Gràcies a aquestes peculiars característiques, el seu enginy i la seva perícia a l'hora de resoldre casos i, especialment, la seva suficiència, s'ha convertit en un personatge realment atractiu, amb un carisma especial, un autèntic *sex-symbol* de la ficció televisiva: Hugh Laurie es va situar entre els deu rostres televisius més desitjats de l'any 2006⁶²². També és un cas de megalomania: no li preocupa trencar barreres ètiques i morals per tal de demostrar que té raó. Es considera totpoderós. No dóna cap mena d'importància al que pugui pensar la gent; la seva honestat combat activament la hipocresia social, com hem constatat en referència a les qüestions políticament correctes. És intuïtiu, arbitrari i no li preocupa no guanyar-se simpaties.

House i Holmes, Wilson i Watson

La sèrie és un homenatge explícit al detectiu creat per Sir Arthur Conan Doyle el 1887, amb la novel·la policíaca *Estudio en escarlata* (*A Study in Scarlet*). Tots dos són genis en la seva professió, en la qual utilitzen la deducció més racional i menys empàtica possibles, compartint una forta aversió a establir vincles emocionals amb pacients o clients. No volen justícia (o salvar vides, en el cas de House), sinó resoldre el misteri. Els interessa el trencaclosques –Wilson l'acusa de tenir el “complex de Rubik” (Ryan, 2006: c; De la Torre, 2007: 50), i no els interessa gens la gent ni la seva opinió, ni tan sols la dels seus col·laboradors. Tots dos són addictes –la cocaïna de Holmes s'actualitza en una droga més farmacològica, el Vicodin– i a tots dos se'ls acudeix sovint la idea clau que suposa la resolució d'un cas quan estan duent a terme una altra activitat, totalment diferent –en el cas de House normalment mentre passa consulta, cosa que odia– mitjançant l'associació d'idees. Tots dos són melòmans (violí i piano, respectivament) i megalòmans i se salten les normes sense gaires escrúpols –no els agraden les normes, a no ser que siguin les seves. El més important és resoldre els casos, mitjançant els quals poden demostrar que tenen raó, i gairebé sempre en tenen, invariablement; és part de la seva genialitat, així com un sisè sentit molt desenvolupat. Per definició, fan les coses ben fetes i no s'interessen per la gent.

Watson/Wilson és l'àmic incondicional, amb qui poden discutir els casos en pla de –gairebé– igualtat i que no li falla mai. Una amistat a prova de bombes, que suporta resignadament el peculiar i difícil caràcter de Holmes/House. El plantejament inicial de la sèrie es basava en la relació entre els dos amics, com explica l'actor que interpreta

⁶²² ÁLVAREZ, J.L. (2006).

Wilson, Robert Sean Leonard, entrevistat per Maureen Ryan (Ryan, 2006: b). Tant House com Wilson s'escuden en la feina per evitar compromisos més profunds. Wilson intenta ser bona persona, i ha de patir les conseqüències de la seva actitud. Aquestes característiques els fan complementaris. Ambdós compleixen el rol de *sidekick*, el company dels superherois (Batman/Robin seria un exemple de parella emblemàtica). Tots dos tenen certa debilitat per les dones –Wilson ha d'aguantar sovint les bromes de House en aquest sentit, i se separa de la seva dona a la segona temporada– i no són tan brillants com els seus amics respectius. Wilson és l'únic que és sincer amb House, que li diu la veritat, i que coneix bé les seves febleses –el fet que House no s'agradi, per exemple. Tant House com Holmes inspiren admiració i respecte, però no estimació.

5.1.10. Estratègies d'interactivitat

L'inici de l'episodi "Autopsia" ("Autopsy", 2.2) està inspirat en el videoclip *Beautiful* de Christina Aguilera (Bladé, 2006: a). A "Medicina deportiva" ("Sports medicine", 1.12), Bryan Singer fa un breu cameo, interpretant el director de l'ànunci antidroga del pacient de l'episodi. Aquests són alguns dels exemples de la fagocitació de la realitat i el món de l'espectacle, pròpia de les sèries. En consonància amb les estratègies d'interactivitat aprofitant les diverses plataformes tecnològiques, especialment internet i telefonia mòbil, la sèrie va començar a estar disponible a un portal tipus You Tube a partir de març de 2007⁶²³. Quant a l'enginy dels diàlegs, tant a internet⁶²⁴, com als llibres sobre la sèrie (De la Torre, 2007) es poden trobar recopilacions de les frases més brillants de House, i els internautes voten les que prefereixen. Com és habitual en sèries amb molt de ressò social, un dels sistemes de finançament és el *product placement*, explotant la vessant comercial de l'exhibició de productes i tendències a les sèries (vegeu 2.1.10.Estratègies d'interactivitat). En el cas de *House* alguns exemples de *product placement* són les vambes Nike, la Gameboy, els iPods i l'Honda de Repsol, de House –Laurie condueix una Triumph⁶²⁵.

⁶²³ CELIS, B. (2007), "Fox y NBC lanzan una web conjunta para colgar sus propios vídeos", <<http://www.elpais.com>>, 23-03-2007.

⁶²⁴ CRISTÓBAL, X. (2006), "Vuelve el doctor del bastón", *TV manía, La Vanguardia*, 14/20-10-2006, p. 5. Vegeu també <<http://www.cuatro.com>>; <<http://house.strange-emotions.org/>>.

⁶²⁵ BLADÉ, R. (2006a), "Un doctor que impone", *TV manía, La Vanguardia*, 21/27-01-2006, p. 4-5.

Pàgines web dedicades a la sèrie

Oficials

<<http://www.fox.com/house/>>

No oficials

<<http://www.housemd-guide.com/>>

<<http://www.hughlaurie.net>>

<<http://www.lisacuddy.com>>

<<http://epguides.com/house/>>

<<http://house.strange-emotions.org/>>

<<http://www.house.universalchannel.tv/>> (Sitio oficial de Dr. House Latinoamérica.)

Espanyoles

<<http://housefans.foroportal.es/>>

5.2. Homologia estructural

5.2.1. La fórmula de House

House és episòdica, amb una fórmula rígida, i amb ingredients de serialitat gràcies a les relacions entre els personatges. La fórmula segueix el següents passos: House no vol agafar el cas, el convencen que ho faci per alguna peculiaritat que el fa interessant, tracten al pacient, primer infructuosament (el pacient menteix i com que això dificulta el diagnòstic, té una reacció adversa), els metges s'alarmen perquè no saben de què es tracta. El pacient empitjora i els familiars desconfien de l'equip. L'equip indaga per establir el diagnòstic, investigant en la vida del pacient (visitant el seu pis, el seu passat). Finalment House té una idea brillant que li permet diagnosticar correctament el pacient i el salven.

5.2.2. Altres espais, altres gèneres

House alterna els idèntics (l'hospital, l'equip) i les variants (els casos), a través dels quals s'introdueixen diversos subgèneres, mitjançant les regularitats genèriques pertinents (Ryan, 1979). Destaquem el subgènere religiós nadalenc –amb referències bíbliques, protagonitzat per monges, la celebració del Nadal, el passat seminarista de Chase, un pacient secundari és Santa Claus, Cameron fa regals de Nadal⁶²⁶–; el subgènere judicial –House és jutjat pel cas de no reanimació cardiopulmonar, rep una ordre

⁶²⁶ (“Si lo haces malo y, si no, peor”, “Damned if you do”, 1.5).

d'allunyament, escena al jutjat, amb referències a Perry Mason⁶²⁷–; el subgènere mafiós –un testimoni protegit per l'FBI, agressions, tiroteig, amenaces, regals-suborns⁶²⁸–, el subgènere polític –globus, banderes estatunidenques, discurs de campanya electoral d'un senador afroamericà⁶²⁹, subgènere esportiu – competicions, bàisbol, dòpping, entrenadors, natació, equip⁶³⁰. També constatem la recreació d'un tema, “indigent a la ciutat”: relat d'una dona indigent que portava una vida normal i la perd a causa d'una desgràcia familiar (“Historias”, “Histories”, 1.10), caient en l'àlienació a la gran ciutat. La noia fa uns dibuixos, tipus còmic, que il·lustren la seva vida i donen pistes per resoldre el cas. Alguns pacients esquizofrèncs tenen una gran habilitat per a dibuixar. El tema es troba, també a *CSI NY* i a *Heroes*. D'altra banda, s'observen, també, ingredients de telefilm⁶³¹.

Similituds amb CSI

Els protagonistes d'ambdues sèries s'enfronten a diverses versions abans d'arribar a la Veritat. A les dues sèries es dona molta importància a l'anàlisi, al mètode, al procés, al tractament de les proves, d'acord amb la regularitat genèrica de ciència i tecnologia masculines al servei dels pacients. Es concentra el dramatisme i s'accentua l'estètica *gore*, i es recorre a l'ús de la càmera microscòpica per a les incursions al cos humà, en aquest cas en vida. A les visites als domicilis, els personatges es comuniquen per mòbil amb House per a comentar-li què descobreixen, com a *CSI*⁶³². A les dues sèries una de les premisses bàsiques és que els pacients, o els testimonis, menteixen.

5.2.3. Aspectes visuals

Decorats

Pel que fa a la seva vessant com a sèrie hospitalària clàssica, des del punt de vista visual, els decorats de *House* ens remetent a un plantejament televisiu hospitalari no

⁶²⁷ (“No RCP”, “DNR”, 1.9).

⁶²⁸ (“Las reglas de la mafia”, “Mob rules”, 1.15).

⁶²⁹ “Todo un ejemplo” (“Role model”, 1.17).

⁶³⁰ “Medicina deportiva” (“Sports Medicine”, 1.12), Chicas” (“Kids”, 1.19).

⁶³¹ Cameron avisa una assistent social pel cas de suposats abusos de la supermodel i la filla reconeix que va ser ella qui va seduir el seu pare (“No es oro todo lo que reluce”, “Skin Deep”, 2.13). Es produeix una situació similar a “Euforia-2” (“Euphoria-2”, 2.21), acompanyada de música, Cuddy plorant.

⁶³² (“Veneno”, “Poison”, 1.8).

gaire novedós. L'ambientació esdevé un element estructural ja que, regularment, a cada episodi, es combinen tres ambients diferenciats: interiors hospitalaris⁶³³, exteriors relacionats amb el pacient, que varien en funció de l'episodi, i l'ús de la càmera microscòpica. És força evident la influència de *Riget*, de Lars Von Trier, que subverteix completament el gènere: des de l'episodi pilot, dirigit per Singer, són paleses les marques visuals del director, que combina els viatges per l'interior del cos humà, els escàners claustrofòbics i alguns *travellings* pels passadissos, força angoixants⁶³⁴.

Tòpics visuals

En conseqüència amb la hibridació genèrica de drama hospitalari i policíac, els tòpics visuals de House són la línia de la màquina connectada al cos humà que indica el coma, o la mort⁶³⁵, i la pissarra de vidre per analitzar els casos -diagnòstic diferencial⁶³⁶.

5.2.4. Tècniques narratives

L'episodi "Tres historias" és el que recorre més a l'ús de l'analepsis, ja que s'ofereix la resolució de la intriga de la primera temporada, perquè House coixeja i perquè és tan malcarat. La construcció de la vida de la resta de personatges es fa mitjançant analepsis: a l'episodi pilot, a mode de presentació, House esmenta el passat delictiu de Foreman, que va contractar a Cameron perquè és atractiva i a Chase per influències del seu pare. A mesura que avança la temporada, s'aniran desvetllant altres característiques dels personatges. La tècnica Rashomon s'utilitza en alguna ocasió, per mostrar la deliberació de marit i muller sobre la confessió de la seva possible infidelitat⁶³⁷, i per mostrar els comentaris a propòsit de la cita de House i Cameron⁶³⁸. També es recorre, en ocasions, a l'ús de *in media res*⁶³⁹.

⁶³³ Passadissos, laboratori, despatx de House, despatx de Cuddy, habitació del pacient, recepció i consulta de medicina general.

⁶³⁴ BLADÉ, R. (2007), "¿Adiós al bastón? Tercera temporada de 'House'", *TV manía, La Vanguardia*, 06/12-01-2007, p. 4-5.

⁶³⁵ ("Fidelidad", "Fidelity", 1.7).

⁶³⁶ En la majoria d'episodis, per exemple a "Veneno" ("Poison", 1.8).

⁶³⁷ ("Fidelidad", "Fidelity", 1.7). Confessar-ho, si és el cas, salvaria la vida de la dona.

⁶³⁸ ("El amor hace daño", "Love Hurts", 1.20).

⁶³⁹ "Control" ("Control", 1.14) i "Todo un ejemplo" ("Role model", 1.17)

Títols

Com succeeix a *Mujeres desesperadas*, els diversos casos d'un episodi acostumen a estar relacionats temàticament, units per un títol-paraigües: per exemple, el títol "Una cuestión de peso" ("Heavy", 1.16) tant fa referència al cas principal –una nena amb obesitat que pateix un infart– com al secundari –una pacient sudamericana grassa, que està orgullosa de les seves corbes– com a la serialització: House ha de prendre una decisió important, acomiadar un dels membres del seu equip, a causa de Vogler, pesat en tots els sentits.

5.3. Perspectiva diacrònicogenèrica

El gènere hospitalari i el policíac de la televisió estatunidenca han propiciat la descripció creixent d'àmbits professionals a la televisió, que s'han acabat convertint en grans famílies o en grups d'amics⁶⁴⁰. En el seu clàssic estudi sobre els gèneres televisius, Newcomb compara els diferents gèneres televisius i conclou que l'hospitalari és complex i alhora humà (1974: 116). Els protagonistes són personatges propers per a l'audiència. Com els policies o els advocats, són professionals que tots nosaltres necessitem alguna vegada a la vida; perquè són part de la nostra experiència (Newcomb, 1974: 112). La competència genèrica de l'espectador del drama hospitalari a causa de la saturació visual provoca variacions dins del gènere.

5.3.1. Diacronia del gènere

1950-1960. Paternalisme⁶⁴¹

És a la dècada dels 50 quan la medicina adquireix una importància sense precedents a la història estatunidenca. Després de la Gran Depressió i de la Segona Guerra Mundial, bona part dels pressupostos governamentals es destinava a la construcció de centres hospitalaris científicament avançats (Turow, 1989: 27). El gènere hospitalari comença als anys 50, amb *City Hospital* (CBS: 1951-1953), l'antològica *The Doctor* (NBC: 1952-1953), *Medic* (NBC: 1954-1955) i *Emergency Ward-10* (ITV1: 1957-1967), una *soap-opera* mèdica britànica. Les primeres sèries mèdiques estaven constituïdes per episodis autoconclusius amb un sol equip de protagonistes (Jacobs, 2001: 24). Eren sèries realistes i detallistes –sempre en els límits de la censura i el bon gust– i integraven tocs

⁶⁴⁰ "The concentration on the workplace as the site of professional and personal rewards replacing the domestic setting as home in new hospital dramas" (Jacobs, 2003: 94).

⁶⁴¹ Seguim la classificació de tres grans eres de Jacobs (2003: 17). 1950-1960. Paternalisme; 1970-1980. Conflicte; 1990. Apocalipsi

de melodrama. En aquestes sèries *jeràrquiques*, l'autoritat mèdica era respectada, tant pel que fa al progrés de la ciència com en l'àmbit personal, ja que el to era paternalista.

La relació entre les productores i les associacions mèdiques (tant la britànica com l'estatunidenca) permetia el suport tècnic dels guions i el control del retrat dels professionals. Les associacions mèdiques també vetllaven perquè no es transmetés una sensació d'angoixa o d'hipocondria (Jacobs, 2001: 24)⁶⁴². Aquesta *simbiosi* va començar amb *Medic* i va determinar el perfil dels professionals de les sèries fins la dècada dels 70 (Turow, 1989: 26). *Medic*, el primer programa del gènere emès en *prime-time*, tenia un estil documentalista similar a la policíaca *Dragnet*; no en va compartien guionista, James Moser. S'empraven historials mèdics reals de l'Associació Mèdica del Comtat de Los Angeles. *Medic* es caracteritzava per la voluntat divulgativa i pedagògica pròpia de la paleotelevisió (Newcomb, 1974: 116-117). Pel que fa a les antològiques, *The Doctors* (NBC: 1963-1982) va començar com a sèrie antològica i va acabar esdevenint una *soap* mèdica. És la dècada del "Dr. Infalible", o "Dr. Right", reproduït en la figura de Kildare, Welby, o Finlay⁶⁴³. El metge paternalista, d'autoritat indiscutible, era un home blanc d'entre 40 i 50 anys, experimentat, habitualment amb un jove deixeble al seu càrrec. *Dr. Kildare* (NBC: 1961-1966) constitueix una memorable representació de la relació pare-fill de les primeres sèries hospitalàries, entre el Dr. Kildare (Richard Chamberlain) i el seu mentor i superior, el Dr. Gillespie (Richard Massey). Estava basada en una obra de teatre homònima, produïda també per la MGM (Roman, 2005: 52), tot i que la primera pel·lícula protagonitzada pel personatge de James Kildare va ser *Internes Can't Take Money* (Alfred Santell, 1937). La relació entre mestre i deixeble es mostrava de manera positiva, ja que el coneixement i la saviesa es transmetien sense cap mena de conflicte (Jacobs, 2001: 24). Es va tractar d'una característica genèrica rellevant: l'educació del metge jove i idealista reproduïa i emfasitzava, de cara a l'espectador, els valors mèdics eterns. Els pacients i les seves malalties eren vehicles que permetien explorar determinats temes. Es tracta d'una característica de les sèries hospitalàries que s'ha estratificat com a regularitat genèrica (Ryan, 1979), instituïda en aquesta sèrie (Jacobs, 2001: 25).

⁶⁴²De fet, les primeres preocupacions de l'AMA (American Medical Association) respecte la representació cinematogràfica de la professió coincidien a considerar bons retrats de la medicina i els avenços de la ciència pel·lícules com *Men in White* (Richard Boleslawski, 1934), *Private Worlds* (Gregory La Cava, 1935), *The Story of Louis Pasteur* (William Dieterle, 1936) i *A Man to Remember* (Garson Kanin, 1938) (Turow, 1989: 7).

⁶⁴³*Dr. Kildare, Marcus Welby, Dr. Finlay & Casebook.*

El protagonista, el Dr. Kildare, era no només un professional consolidat i experimentat, sinó també modern, compromès, sincer, atent i gens distant. El tema de la sèrie era la lluita de Kildare per ser un bon metge, el seu constant anhel de perfecció. Els professionals tenien l'obligació de mantenir el coneixement i la humanitat que la professió requeria. Els deixebles, que estaven protegits per la seva pròpia inexperiència i per les ensenyances d'una autoritat mèdica reconeguda i indiscutible, constituïen el veritable centre d'atenció d'aquestes sèries, ja que el seu desenvolupament com a futurs sèniors era un dels "focus dramàtics", cosa que no restava interès als seus mentors, autèntics models a seguir (Newcomb, 1974: 118-119). L'èxit del personatge de Kildare va generar una autèntica tematització durant 40 anys (1937-1972), en forma de llibres, pel·lícules, articles de revistes, serials radiofònics, productes de *merchandising* (Turow, 1989: 3) i un *spin-off*, *Young Dr. Kildare* (NBC: 1972).

Dr. Kildare competia amb *Ben Casey* (ABC: 1961-1966). La funció divulgativa de les sèries de la dècada anterior s'amplia amb *Dr. Kildare* i *Ben Casey*, de l'àmbit professional al personal, de manera que abasten també un ventall més ampli i heterogeni pel que fa a l'audiència. La relació doctor jove-doctor experimentat de *Ben Casey* –el protagonista, tot i ser un neurocirurgià experimentat, sovint confia en el Dr. Zorba, més savi i més vell–, era una concessió de Moser a una regularitat genèrica, a fi d'incrementar la tensió dramàtica. *Ben Casey* presenta algunes similituds amb el protagonista de *House* (*House, M.D.*, Fox: 2004-). Entre el seu repertori de frases es pot trobar, per exemple, "What the hell are you using for brains?" (Turow, 1989: 46), així com diverses mostres d'antipatia amb tots els membres de l'hospital, pacients inclosos. Tal com ha succeït amb Hugh Laurie el personatge de metge insolent resultava atractiu per al públic femení.

La simbiosi entre l'AMA i les productores es trobava en el seu moment àlgid, especialment respecte *Ben Casey* i *Dr. Kildare*, que aconseguien el retrat ideal dels professionals. Ambdues sèries havien substituït les antològiques, que tenien bones crítiques però havien fracassat des del punt de vista comercial (Turow, 1989: 63-65). La *Casey/Kildare mania* va generar diversos productes de *merchandising* i fins i tot tires còmiques a dos diaris novaiorquesos (Turow, 1989: 69).

El metge infalible

Newcomb descriu els models a seguir, els metges infalibles, com a professionals de certa edat, amb autoritat, competència, conservadors –també en el vestir–, que actualitzen constantment els seus coneixements. Exhibeixen una actitud de confiança, de

preocupació, per temes socials, per l'educació i la sanitat, per l'individu, per l'altre. No es distancien dels seus pacients per orgull professional, ni per manca de compassió. Mostren totes les qualitats necessàries dels “superiors fathers” –fins i tot el despatx es troba al seu domicili particular– i tenen la intencionalitat d'augmentar al màxim possible la família. Combinen els valors d'altres temps amb els coneixements més recents. S'espera dels deixebles, que són contínuament posats a prova, que desenvolupin un compromís professional i personal a l'alçada dels seus mestres. L'elecció d'un tipus de vida recte tindrà recompenses, la major de les quals és la comparació del deixeble amb el seu mestre (Newcomb, 1974: 122-126).

1970-1980. conflicte

A la dècada dels 70 la influència de l'AMA en les productores va començar a declinar. Paral·lelament, la figura del metge infalible, a finals de la dècada dels 60 va esdevenir insostenible. *Marcus Welby, M.D.* (ABC: 1969-1976), un dels majors èxits en la programació televisiva de *prime-time* de l'ABC (Turow, 1989: 126; Roman, 2005: 53), formava part, encara, d'aquesta tipologia, però una sèrie de canvis anunciaven la pèrdua de confiança en les institucions mèdiques. La sèrie estava protagonitzada pel Dr. Marcus Welby (Robert Young) i el Dr. Kiley (James Brolin), ambdós personatges amb una rectitud incontestable. La moto de Kiley era considerada un signe de modernitat per la productora (Turow, 1989: 109); amb la sèrie començava una nova era per al drama hospitalari, i la relació entre el *lobby* mèdic professional i les productores canviava: van acabar acceptant la introducció de llicències dramàtiques (Turow, 1989: 117). Una possible causa de la desaparició del “Dr. Right” és el fet, ja sorprenent per a Newcomb, que primés la vellesa i l'experiència per damunt de la modernitat i la joventut (1974: 120). A més, la dècada dels 70 es va ressentir, televisivament parlant, i en tots els gèneres, del període contracultural, socialment convuls, arran de la guerra de Vietnam, l'assassinat de Martin Luther King i del senador Robert Kennedy. La medicina com a institució patia una pèrdua de confiança de l'opinió pública (Starr *apud* Turow, 1989: 153).

The Bold Ones: The New Doctors (NBC: 1969) se centrava, primordialment, en l'èmfasi en els avenços tecnològics, situant els seus protagonistes a la vanguardia de la professió mèdica, introduint els dilemes ètics i morals que, precisament, el progrés tècnic comportava (Turow, 1989: 143). *Centro médico* (*Medical Center*, CBS, 1969-

1976)⁶⁴⁴ no seguia, en absolut, els plantejaments de *The Bold Ones*. La preocupació bàsica era d'ordre sociològic, no mèdic; la professió esdevenia poc més que anecdòtica. La sèrie, tot i ser remissiva de sèries mèdiques precedents, reafirmava el canvi d'era, mitjançant la desaparició de dues regularitats genèriques vigents fins aquell moment – la relació paternalista i l'equip de professionals, no la parella. Va ser una destacada sèrie en *prime-time* dels 70, un èxit de la CBS. Com d'altres sèries de la dècada dels 70, introduïa problemes mèdicosocials com l'avortament, l'homosexualitat, les violacions, les drogues, la inseminació artificial o les malalties venèries; les malalties seguien essent catalitzadores de l'exploració de les relacions humanes, les emocions i els desitjos (Jacobs, 2001: 25).

*M*A*S*H** (*M*A*S*H**, CBS: 1972-1983) era una hibridació de sèrie hospitalària, *sit-com*, drama, comèdia negra i gènere bèl·lic, amb un to irònic i desesperat. Es basava en la novel·la homònima de Richard Hooker (1968), a partir de la qual la Fox va produir la pel·lícula de 1970. Localitzada a la Guerra de Corea, revitalitzava el gènere –de manera comparable únicament als efectes que tindria més endavant *Riget* en el drama hospitalari⁶⁴⁵– mostrant, per primera vegada, professionals sanitaris que han perdut el control de la situació, pel fet de treballar en un campament mèdic en zona de guerra. Estava protagonitzada per Alan Alda en el paper del Dr. Benjamin Franklin “Hawkeye” Pierce, el portaveu d'una generació desencantada (Roman, 2005: 53). La ingrata i fútil missió dels protagonistes era curar soldats perquè tornessin al front, amb el problema afegit de la ineptitud burocràtica. L'èxit de la sèrie es devia tant a la hibridació genèrica (especialment la vessant còmica, el format *sit-com*) com a la “superba” combinació de personatges⁶⁴⁶ i el fet de retratar el sentit de la medicina de la manera més realista fins aquell moment. El programa va esdevenir una autèntica institució televisiva. Alan Alda es va convertir en ídol, i la sèrie es debatia en articles i llibres (Turow, 1989: 197). *After M*A*S*H** (CBS: 1983-1984) va ser un intent, sense èxit, de continuar la sèrie amb només tres dels personatges principals. *China Beach* (ABC: 1988-1991) recuperava la hibridació de drama hospitalari i gènere bèl·lic de *M*A*S*H**, per part de la competència. Protagonitzada per Dana Delany en el paper de Colleen McMurphy, retratava la vida quotidiana d'un grup d'infermeres que intentaven fer la seva feina al Vietnam.

⁶⁴⁴ El títol original era *University Medical Center* (CBS: 1969) i estava protagonitzat per Richard Bradford en el paper de Dr. Gannon.

⁶⁴⁵ “[*The Kingdom* is] televisual fiction that still proudly carries on some of the radical and subversive traditions of television drama from the 1960s and the 1970s” (Creeber, 2004: 67).

⁶⁴⁶ Vegeu Turow (1989: 209).

Les seqüeles de *M*A*S*H** van ser ambivalents: d'una banda, les productores intentaven emular la sèrie pel que fa al seu to còmic; reapareixia la *sit-com* mèdica, que no s'havia produït des de finals dels 50, amb sèries com *Hennesey* (CBS: 1959-1962). Entre 1975 i 1979 es van produir i emetre les *sit-coms* mèdiques *Temperatures Rising* (ABC: 1972-1974), *The Bob Crane Show* (NBC: 1975), *The Practice* (NBC: 1976-1977), *Doc* (CBS: 1975-1976), *A. E. S. Hudson Street* (ABC: 1978) i *House Calls* (CBS: 1979-1982). Aquestes sèries recuperaven únicament l'esperit còmic de *M*A*S*H**, no el tràgic. Sense l'ambient bèl·lic, no es podia legitimar dramàticament el comportament extravagant dels protagonistes de *M*A*S*H**. Cap d'elles va aconseguir l'èxit de la seva predecessora. Paral·lela a la dissolució de la simbiosi amb el *lobby* mèdic, es va produir una crisi, una pèrdua de fe en el drama hospitalari, a la indústria televisiva, que s'intentava paliar amb la comicitat.

L'absurditat i la desesperació dels professionals al camp de batalla de *M*A*S*H** anaven calant fons en la producció televisiva. A propòsit de les primeres sèries hospitalàries crítiques amb el sistema, Turow (1989: 189) assenyala que no havien estat influïdes per la primera d'elles, *Medical Story* (NBC: 1975-1976), sinó pel clima social i de la indústria televisiva, que permetien l'existència de més versions sobre la professió mèdica que l'òficial de l'AMA. A mitjan dècada dels 80, les metàfores militars havien esdevingut una regularitat genèrica del drama hospitalari: es parlava de l'hospital com la zona de guerra, "the front line" (Jacobs, 2003: 22). Es procedia a la transposició genèrica: els hospitals esdevenien el camp de batalla; trasladant la Guerra de Corea al St. Eligius (*A cor obert*), i al Holby General (*Casualty*). Després de la irreverent *M*A*S*H** i de la també corrosiva pel·lícula *Hospital* (Paddy Chayevsky, 1970), gairebé surrealista, sorgien un seguit de sèries hospitalàries, a la dècada dels 70 i 80, per primera vegada crues i crítiques amb el sistema sanitari, retratant els professionals com a cínics, sobrepassats per la feina (*Medical Story*)⁶⁴⁷, en què la bona voluntat humana primava per sobre dels mitjans tècnics, on els protagonistes desenvolupaven la seva tasca en ambients hostils (*Angels*, BBC: 1975-1983), a pesar de la corrupció del sistema públic sanitari (*The Nation's Health*, Channel 4: 1983), sobrevisquent amb dificultats a les limitacions dels propis professionals i a les d'un hospital universitari amb traves burocràtiques i escàs pressupost (*A cor obert*, *St. Elsewhere*: NBC, 1982-87). El mitjà televisiu ja no era respectuós amb els metges; la *tv-movie* *The First 38 Hours of Dr.*

⁶⁴⁷ Diversos programadors i productors van considerar que *Medical Story* era excessivament crítica amb el sistema. No obstant, a finals dels 70 es van produir més sèries amb el mateix to: *Quincy*, *Seizure* i *The Lazarus Syndrome* (Turow, 1989: 189).

Durant (1976) era una versió del primer episodi de *Dr. Kildare* ("24 Hours"), des d'una perspectiva molt diferent, poc idealista respecte la professió, plantejant excessos de feina i qüestions morals (Turow, 1989: 185).

Els metges d'*A cor obert* "were accustomed to handling chaos as routine" (Roman, 2005: 53). *A cor obert* és una de les sèries televisives més influïda per l'estil visual i narratiu de *Canción triste de Hill Street*, emfasitzant el realisme, la complexitat i el caos, amb l'estil *cinéma vérité* i guions i actors sòlids. Les dues sèries van ser produïdes per la MTM. De fet, la idea de la sèrie provenia de produir una sèrie hospitalària a *la Canción triste*; la NBC va emprar l'eslògan publicitari "Hill Street in a Hospital" (Turow, 1989: 244). També es basava en la novel·la *The House of God* (Asher Shem, 1978), una sàtira molt crítica amb l'ensenyament al món hospitalari (Turow, 1989: 239-241). L'equip mèdic d'*A cor obert*, que protagonitza les trames –ja no eren tan importants els pacients–, era més feble que mai i es mostrava, amb retrats introspectius, la dificultat de treballar sota pressió i l'angoixa *yuppie* –els mateixos creadors eren *yuppies*. Els protagonistes no eren herois, ni personatges freds. Eren residents, en formació, que s'enfrontaven a la vida i a la mort. Les trames podien arribar a ser depriments; els aprenents de metges s'equivocaven. No quedava espai per a la idealització. El rol reservat als metges experimentats (Craig, Westphall, Auschlander) era de bons professionals fracassats en l'àmbit privat. Els interns es debatien entre els problemes privats i els professionals. La mort era un final freqüent.

A cor obert competia amb *Trapper John* (CBS: 1980-1985), una sèrie lleugera a les antípodes d'*A cor obert*: episodis autoconclusius, ambient sofisticat, to optimista, humor, dificultats menors, en la línia optimista de *Cutter to Houston* (CBS: 1983), *Trauma Center* (ABC: 1983), *Ryan & Four* (ABC: 1983), *Chicago Story* (NBC: 1982)⁶⁴⁸.

Casualty (BBC1: 1986-) va ser la sèrie britànica que, a l'estil d'*A cor obert*, mostrava les retallades de l'Estat del Benestar a Gran Bretanya durant l'era Thatcher. Descrivia les vides de pacients, metges, infermeres i la resta del servei hospitalari al caòtic departament d'urgències de l'enorme Holby General Hospital. Els temes d'aquestes sèries són la sida, l'homosexualitat, la clonació d'òrgans i l'eutanàsia. *A cor obert* i *Casualty* suposaven, en aquells moments, un retrat i una ostentació de "visceral explicitness in the depiction of injury and in relation to controversial issues" (Jacobs, 2001: 25). L'equip mèdic es retratava com un grup de treballadors fràgils, atrapats entre una bu-

⁶⁴⁸ *Chicago Story* reunia diverses professions, amb un plantejament similar a *Third Watch* (NBC: 1999-2005).

rocràcia rígida i la violència contingent del dia a dia. L'*spin-off* de *Casualty* va ser *Holby City* (BBC-1: 1999-), i ha comptat amb una versió policíaca, *HolbyBlue* (BBC1: 2007-). Tant *A cor obert* com *Casualty* i *Urgencias* es regien per l'èstètica documentalista iniciada per *Canción triste de Hill Street*.

1990. Apocalipsi

Les sèries hospitalàries, evidentment afectades per la serialització com totes les sèries estatunidenques de l'era del *drama*, tenen el seu propi precedent en les *soap-operas* mèdiques, bàsicament diürnes, que emfasitzaven les trames de relacions personals. A la dècada dels 90 comencen el que Jacobs ha denominat “new hospital dramas” (2003): sèries corals frenètiques, amb una marcada serialització afavorida pel desenvolupament de les relacions entre els professionals (*Anatomía de Grey*), el surrealisme i la inversió carnavalesca d'*Scrubs* i d'altres incursions i variants més profundes del gènere (*Riget*, *House*), intentant donar sortida a la saturació visual de l'espectador. Es tracta d'un gènere que ha evolucionat amb diverses formes i temes a causa de l'elevada producció, especialment cap a l'espectacularització del cos i la barreja d'acció i la reflexió sobre complicades qüestions ètiques.

En un joc de paraules típicament periodístic, la proliferació del gènere hospitalari als anys 90 es considerava una epidèmia, amb *Casualty*, *Urgencias* (ER, NBC: 1994-) i *Chicago Hope* (CBS: 1994-2000), que van tenir audiències tan significatives que fins i tot van renovar l'interès social per la medicina i van ocasionar una tematització considerable, extenent-se a d'altres gèneres, “which included documentaries, docu-soaps, science-fiction, and day-time magazine programmes” (Jacobs, 2001: 24). A finals del s. XX es produeixen una intensificació de la medicalització de la vida quotidiana i un interès pel cos humà gairebé sense precedents. A la preocupació social habitual respecte la salut cal afegir la societat del risc, la promoció del model de vida saludable des de les institucions i el culte al cos (Jacobs, 2001: 26). Es dona una solució mèdica a problemes que podrien ser d'ordre social – amb la possibilitat de tractar amb pastilles el fet de ser gras, prim o tímid, ja classificades com a categories mèdiques. Amb el terme apocalíptic amb què defineix els “nous drames hospitalaris”, Jacobs fa referència a diferents mals que s'han atribuït a la cultura contemporània; el nihilisme, la desesperació, l'autodestrucció, la pèrdua de control i de racionalitat, i la vulnerabilitat d'una societat que reflecteix les seves pors en els drames hospitalaris (2003: 147). Amb *Cardiac Arrest* (BBC: 1994-1996) es mostra el metge jove com la víctima del sistema sanitari i de la despolitització. Els

protagonistes, joves professionals de 25 anys, s'enfronten als veterans, directors i gestors que interfereixen en les seves decisions. Queda totalment invertit el model de "Dr. Infalible"; l'educació mèdica i moral de Kildare queda desterrada.

A partir dels anys 90, és característic de les sèries hospitalàries que s'alternin les escenes d'acció, especialment als serveis d'urgències dels hospitals, i l'esmentada reflexió i la introspecció sobre el procediment mèdic, tant per als pacients com per als mateixos metges. *Urgencias* va ser creada per Michael Crichton (*ER*, NBC: 1994-), format com a metge a l'hospital general de Massachussets abans de ser guionista i productor. La sèrie ha rebut diversos Emmy, 8 d'ells la primera temporada. *Urgencias* hereda diverses característiques de sèries precedents del seu gènere; hi trobem trets de *M*A*S*H**, de *Dr. Kildare* i de *Marcus Welby* (Jacobs, 2001: 24). Narra el dia a dia dels joves interns del ficcional Cook County General Hospital, de Chicago, amb estil realista i voluntat gairebé documentalista. Com succeïa a *A cor obert*, la mort és un final plausible; la desil·lusió hi és present (Jacobs, 2003: 26). S'estructura en episodis de quatre o cinc trames, vinculades al desenvolupament dels personatges, com a *El ala oeste de la Casa Blanca*, amb la diferència que la sèrie de Crichton està més serialitzada que la de Sorkin, a causa del pes de la *soap-opera* en el drama hospitalari. Les dues sèries professionals comparteixen una velocitat vertiginosa. També comparteixen una estructura de trames entrelaçades amb focalització múltiple, sovint desconcertant.

Chicago Hope (CBS: 1994-2000), creació de Kelley, Spielberg i Crichton, nominada a 15 Emmys el 1996, també descrivia les tribulacions tant professionals com personals de joves metges treballant en un enorme hospital. *Chicago Hope* era la versió sofisticada d'*Urgencias*, amb la qual competia, i tenia el to *estrany* d'algunes de les sèries de Kelly, com *Chicago Hope*, *Ally McBeal* i *Picket Fences*. *Doctors* (BBC1: 2000-) retratava els problemes mèdics i morals a què s'enfrontava l'equip de metges del Centre The Mill Health, així com la lluita amb els seus problemes personals. Aquesta dualitat es reproduïx a la majoria de sèries hospitalàries del canvi de mil·lenni –*Riget* (DR2: 1994), *Kingdom Hospital* (ABC: 2004), *Urgencias*, *Anatomía de Grey* i *House*.

Gideon 3 Crossing (ABC: 2000-2001) estava basada en els llibres del Dr. Jerome Groopman⁶⁴⁹, professor de Harvard Medical School, alhora basats en les seves experiències personals en l'exercici de la medicina. Estava protagonitzada per un metge poc ortodox, Ben Gideon, excel·lent professional, director d'un departament

⁶⁴⁹ *The Measure of our Days. A Spiritual Exploration of Illness* (1997) i *Second Opinions. Stories of Intuition and Choice in the Changing World of Medicine* (2000).

experimental d'òncologia d'un fictici hospital universitari de Boston. Després de passar consulta, donava classes i feia comentaris als seus alumnes sobre la naturalesa humana⁶⁵⁰. *Scrubs* (*Scrubs*, NBC: 2001-), un *dramedy* proper a la *sit-com*, que pot barrejar tragèdia i comèdia, però sense riures enllaunats, suposarà una exageració hiperbòlica, amb tocs surrealistes i inversió carnavalesca de la introspecció en les personalitats dels facultatius, iniciada a *A cor obert* i fomentada a bastament per *Riget*.

L'estil del nou mil·lenni

El govern estatunidenc estableix les ajudes Medicare i Medicaid, el 1965, perquè els pobres i la gent gran tinguin cobertura mèdica, però l'any 2000, 40 milions de ciutadans estatunidencs no tenien cap mena d'assegurança mèdica (Page *apud* Jacobs, 2003: 43), tema que s'ha introduït al drama hospitalari des dels 90. Alguns dels pacients del Princeton Plainsboro es beneficien del fet que sigui un hospital universitari, ja que d'altra manera no rebrien atenció mèdica. L'espectacularització, característica televisiva que afavoreix l'èxit del producte, es troba, a les sèries mèdiques d'aquesta dècada (*Urgencias*, *Chicago Hope*, *Cardiac Arrest*), al tractament del cos humà: a l'emergència de la cura, a l'aproximació a les vísceres –que s'havia censurat curosament a les sèries mèdiques fins a la dècada dels 80–, cercant la versemblança del retrat de la professió⁶⁵¹. *House* porta aquesta característica a l'extrem: les escenes mèdiques de tractament del cos humà deriven de l'espectacularitat a l'estil *gore*, amb la col·laboració de la càmera microscòpica. A partir dels 90 el cos humà es converteix en una font narrativa, un dispositiu dramàtic.

Els *realities* dels 90 van consolidar tècniques televisives que provenien del cinema documental. El drama hospitalari també s'ha hibridat amb el format *reality* –*Trauma: Life in the E.R.* (TLC: 1997-2004), *Women Docs* (Lifetime, 2001), *Maternity Ward* (TLC: 2000-2001) i *Code Blue* (TLC: 2002)– i amb el documental –*Autopsy* (HBO, 1994-). Es recupera el format de *reality* policíac inicial (a l'estil de *Cops*) i es retrata la professió *real*, emfasitzant l'estrès i la tensió inherents a la pràctica mèdica. *Everyday Operations* (1996), un programa britànic centrat en operacions cerebrals i oculars que ben aviat va ser prohibida, i *The World's Most Shocking Medical Videos* (1999-) suposava el clímax de la hibridació. Amb aquests programes se satisfia una morbositat amb prou feines reconeguda i acceptada.

⁶⁵⁰ "What separates us from the animals is mystery" (Tucker, 2000).

⁶⁵¹ *Casualty* (BBC1: 1986-) ja mostra escenes explícites (Jacobs, 2003: 54).

Nip/Tuck (*Nip/Tuck*: FX 2003-) suposa la crítica –i, alhora, l'entronització– del culte al cos. El realisme i detall de les sèries hospitalàries no havia adquirit mai les característiques de la sèrie dels cirurgians, i encara menys amb el punt d'èstetització de les operacions, a ritme de videoclip. La tematització del cos humà conduirà al format de *realities* de canvi d'aspecte, com *Extreme Makeover* (ABC: 2002-2005).

El sentiment d'impotència i desesperació de *M*A*S*H** s'acaba convertint en una nova regularitat genèrica; el control dels anys 50 va deixar pas a una situació de tensió i perill constant –*Urgencias*, *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC: 2005-) i *House*. El gènere com a institució social deixa de retratar el professional modèlic per a criticar les carències sanitàries. *Urgencias*, *Chicago Hope*, *Cardiac Arrest* cercaven la versemblança i accentuaven el dramatisme, afegint la característica genèrica bèl·lica, modificada. *Urgencias* amb freqüència incorpora accidents, explosions i vols d'helicòpter. *Anatomía de Grey*, a l'episodi protagonitzat per Cristina Ricci, o a l'episodi de l'accident d'un ferry, també recorre a l'espectacularitat d'altres gèneres.

La desil·lusió dels metges joves i el fracàs del sistema sanitari –s'ha arribat a acceptar la “fatiga del metge jove” com una causa de la mort del pacient– a l'hora d'incorporar-los a la professió es retrata a *Cardiac Arrest* (Jacobs, 2003: 83-85). Aquesta característica, el perill que suposa posar-se en mans de joves de 25 anys que fa dies que no dormen i han de prendre decisions de vida o mort⁶⁵², a *House* es reproduceix en l'actuació del protagonista amb, o més aviat, sense, els efectes de la vicodina. Els pacients esdevenen fonts de conflicte, amb una àmplia tipologia de casos –poden ser violents, simular la malaltia per cridar l'atenció o per evitar obligacions laborals, poden desitjar cures en conflicte amb els facultatius (a *House*, especialment a l'episodi “No RCP”, “DNR”, 1.9), i fins i tot es produeixen discussions a propòsit de la propietat d'una part d'un cos humà (Jacobs, 2003: 119).

Les sèries dels 90 no retraten els professionals com si fossin Déu, però segueixen estant fascinats per les implicacions ètiques del fet que puguin jugar a ser Déu (Jacobs, 2003: 15). Superada l'època de cooperació entre l'AMA i les productores, amb la crisi dels anys 70, el drama hospitalari retorna a la situació prèvia als primers herois dels anys 50: el metge no és només un professional que pot salvar la vida; també pot accelerar la mort del pacient. No hi ha maldat en l'actuació dels professionals del drama hospitalari, com en alguns casos cinematogràfics⁶⁵³, però sí que hi pot haver

⁶⁵² Aquesta és la premissa bàsica de *Cardiac Arrest* (Jacobs, 2003: 83).

⁶⁵³ *Paper Mask* (Christopher Morahan, 1990) i *Coma* (Michael Crichton, 1978) (Jacobs, 2003: 125).

negligència, accidental o deliberada⁶⁵⁴. A *House*, l'error de diagnòstic inicial és, invariablement, gairebé mortal per al pacient. La màxima dramatització d'aquest tema es produeix a l'escena en què els residents de House protegeixen físicament un pacient del seu cap, ja que tots tres són contraris al tipus d'intervenció que ell vol aplicar, encara més arriscada que de costum⁶⁵⁵. L'assumpció que els metges no són Déu, que són "falibles" i poden cometre errors, duu implícita la queixa dels pacients si no estan segurs de la conducta del professional. Es tracta d'una queixa recurrent dels pacients de House, justificada per la raresa i extrema dificultat dels casos, sense conseqüències fatals per als pacients, durant la primera temporada. Greeney (*Urgencias*), Hawkeye (*M*A*S*H**)⁶⁵⁶ i House lluiten contra un destí desfavorable, havent de dur a terme actes que no es poden considerar ni heroics ni completament destructius: "In a world without God and without the possibility of playing that role; one that offers no solace" (Jacobs, 2003: 146). Afortunadament, House té la genialitat de Sherlock Holmes.

5.3.2. Subgèneres hospitalaris

Soap opera mèdica

El drama hospitalari afavoreix l'exploració de les relacions humanes. L'estrès dels pacients i els seus familiars provocat per les situacions de vida o mort, així com les relacions entre els equips de professionals, han estat un terreny abonat per a l'ús de les trames personals al gènere. *General Hospital* (ABC: 1963-) és la *soap* mèdica per excel·lència. En antena encara, després de més de 40 anys d'emissió, ha obtingut diversos Emmy i el qualificatiu, per part dels crítics, de "The Greatest Soap Opera of All Time". La sèrie té un *spin-off*, *Port Charles* (ABC: 1997-2003).

Dones al drama hospitalari

Les aparicions femenines al drama hospitalari van ser, durant les primeres dècades, amb un rol sempre secundari, sovint molt poc definit, primordialment com a pacients⁶⁵⁷ o com a infermeres⁶⁵⁸. Les primeres sèries mèdiques protagonitzades per

⁶⁵⁴ Ocasions en què el metge no atén correctament el pacient per algun motiu personal, o perquè és un criminal l'actuació del qual els fa dubtar en l'obligada aplicació del jurament hipocràtic

⁶⁵⁵ "Luna de miel" ("The Honeymoon", 1.22).

⁶⁵⁶ Alan Alda interpreta un metge *senior*, Gabriel Lawrence, en la 5ena temporada d'*Urgencias*.

⁶⁵⁷ Especialment a *Medic*, *Dr. Kildare*, *The Eleventh Hour* i *Breaking Point* (Turow, 1989: 175).

⁶⁵⁸ *Janet Dean, Registered Nurse* (1954-1955), *The Nurses* (CBS: 1962-1965), *Nurse* (CBS: 1981-1982), i la més recent *Nurses* (Fox, 2007-)

dones van ser *Julie Farr, M.D* (NBC: 1972-1976), *Doctor's Private Lives* (ABC: 1978-1979) i *Women in White* (NBC: 1979). Sovint aquestes sèries, especialment les tres últimes, se centraven més en la líbido dels seus protagonistes que en la seva activitat professional, com s'ha reproduït posteriorment a d'altres sèries, com *Anatomía de Grey*. Als anys 70 el drama hospitalari estatunidenc va començar a tenir reservats papers de metgesses, perquè les dones començaven a estudiar medicina i es volien sentir identificades amb les protagonistes de les sèries (Turow, 1989: 177). Destaquem els casos de *Kay O'Brien* (CBS: 1985), *Dr. Quinn, Medicine Woman* (CBS: 1993-1998), *Presidio Medical* (CBS: 2002-2003) i *Doctores de Filadèlfia (Strong Medicine, Lifetime: 2000-2005)*. Habitualment ha funcionat millor el drama coral mixte (*Anatomía de Grey, House*) que les sèries mèdiques protagonitzades per dones.

Forenses, metges i detectius

El subgènere medicoforense està representat per *Quincy, M.E.* (NBC: 1976-1983) i *Diagnosi: Assassinat (Diagnosis Murder, CBS: 1992-2001)*. Lou Shaw, el guionista de *Quincy*, era conscient d'haver creat un producte nou (Shaw *apud* Turow, 1989: 170). Tal com assenyala Turow, el plantejament d'hibridar els dos gèneres era poc usual, però no completament nou. La primera novel·la en què un metge esdevenia un detectiu va ser *The Red Thumb Mark* (R. Austin Freeman, 1907), i el precedent televisiu del metge forense era la breu *Diagnosis: Unknown* (CBS: 1960). Cal recordar, també, que la primera pel·lícula del personatge de Kildare barrejava el tema mèdic i la màfia. James Moser, el creador de *Medic*, ja havia tingut en compte la possibilitat de crear una sèrie medicoforense, però la va rebutjar perquè considerava que no resultaria versemblant que els metges sortissin dels laboratoris per anar a buscar pistes (Turow, 1989: 170). Com demostra la interrelació genèrica posterior, la necessària espectacularitat del producte televisiu ha estat més decisiva que la versemblança. Un cas emblemàtic de la convivència dels dos gèneres és la sèrie policíaca *HolbyBlue*, originada com a versió de l'hospitalària *Holby City, spin-off* de *Casualty*. Arran de l'eclosió dels 90, el drama hospitalari ha superat en importància les sèries policíaqes; les patologies mèdiques han envaït la televisió, especialment el gènere policíac amb la proliferació del medicoforense (*Bones, CSI, Medical Investigation*), de psicòlegs criminalistes (*Mentes criminales*) i mafiosos en teràpia (*Los Soprano*).

5.3.3. Subversions del gènere. Del Dr. Right a Scrubs, passant per Riget

House és el resultat que prové d'una tradició que va de l'infalible "Dr. Right" (*Dr. Kildare*, *Marcus Welby*) al fràgil i inestable personal mèdic de *Riget* (DR2: 1994) i *Scrubs* (NBC: 2001-), passant per les subversives *M*A*S*H**, *A cor obert* i les soap-operas (*General Hospital*, *Anatomía de Grey*).

Riget, *Riget II* i *Kingdom hospital* són, respectivament, la sèrie danesa, creada per Lars Von Trier, i la seva versió estatunidenca, a càrrec d Stephen King. *Riget* forma part del conjunt de sèries autènticament subversives pel gènere en què s'inscriuen, i, alhora, amb una empremta considerable als gèneres en sentit ampli. La vida en un hospital de Copenhaguen es mostra mitjançant la barreja de realitat i fantasia, amb dosis d'horror, misteri i raresa, incloent escenes difícils de veure, rebutjant la racionalitat inherent a la serialitat mèdica fins aquell moment (Jacobs, 2003: 29). *Riget* manté els problemes d'autoritat entre mestres i deixebles, i introdueix el fantàstic i el surrealisme, amb inversions constants dels rols –pacients que purifiquen habitacions, hi practiquen la *ouija*; el fill d'un metge acusa una infermera amb una pistola de joguina, senten veus a l'ascensor, els alumnes bromegen en una autòpsia, els metges són desconcertants, inestables, cometten errors durant una intervenció,... El nivell profund de *Riget* s'articula a través de l'oposició entre la ciència i l'èspiritualitat, el mateix tema que vehicula una de les trames de *Perdidos*. Mitjançant la paranormalitat s'obté la veritat (la història oculta de l'hospital, el terrible assassinat de Mary) que mai s'hauria aconseguit racionalment. La contraposició de *mythos* i *logos* ens remet també als jardins idíl·lics de *Mujeres desesperadas* i *Twin Peaks*, a través d'una realitat que en desvetlla una altra.

5.3.4. Principals sèries hospitalàries (1952-2007)

<i>The Doctor</i> (NBC: 1952-1953)	<i>A cor obert</i> (<i>St. Elsewhere</i> , NBC: 1982-87)
<i>Medic</i> (NBC: 1954-1956)	<i>Kay O'Brien</i> (CBS: 1985)
<i>Emergency Ward- 10</i> (ITV1: 1957-1967)	<i>Casualty</i> (BBC1: 1986-)
<i>Hennesey</i> (CBS: 1959-1962)	<i>Doctor, Doctor</i> (CBS: 1989-1991)
<i>Ben Casey</i> (ABC: 1961-1966)	<i>Doogie Howser, M.D.</i> (ABC: 1989-1993)
<i>Dr. Kildare</i> (NBC: 1961-1966)	<i>Dr. Quinn, Medicine Woman</i> (CBS: 1993-1998)
<i>The Eleventh Hour</i> (NBC: 1962-1964)	<i>Chicago Hope</i> (CBS: 1994-2000)
<i>Dr. Finlay & Casebook</i> (BBC, 1962-1971)	<i>Urgencias</i> (<i>ER</i> , NBC: 1994-)
<i>The Breaking Point</i> (ABC: 1963-1964)	<i>Cardiac Arrest</i> (BBC: 1994-1996)
<i>General Hospital</i> (ABC: 1963-)	<i>Riget</i> (DR2: 1994) mini sèrie
<i>The Doctors</i> (NBC: 1963-1982)	<i>Riget II</i> (A&E: 1997-2007)
<i>The Nurses</i> (CBS: 1962-1965)	<i>Doctors</i> (BBC1: 2000-)
<i>The Bold Ones: The New Doctors</i> (NBC: 1969-1973)	<i>Hospital!</i> (Discovery 2000-) (reality)
<i>Centro médico</i> (<i>Medical Center</i> , CBS, 1969-1976)	<i>Doctores de Filadèlfia</i> (<i>Strong Medicine</i> , Lifetime: 2000-2005)
<i>Marcus Welby, M.D.</i> (ABC: 1969-1976)	<i>Scrubs</i> (<i>Scrubs</i> , NBC: 2001-)
<i>The Psychiatrist</i> (NBC: 1970-1971)	<i>Presidio Medical</i> (CBS: 2002-2003)
<i>Temperatures Rising</i> (ABC: 1972-1974)	<i>Nip/Tuck</i> (<i>Nip/Tuck</i> : FX 2003-)
<i>M*A*S*H*</i> (<i>M*A*S*H*</i> , CBS: 1972-1983)	<i>House</i> (<i>House, M.D.</i> , Fox: 2004-)
<i>Medical Story</i> (NBC: 1975-1976)	<i>Kingdom Hospital</i> (ABC: 2004)
<i>Angels</i> (BBC1: 1975-1983)	<i>Medical investigation</i> (<i>Medical investigation</i> , NBC, 2004-2005)
<i>Diagnosis: Unknown</i> (CBS: 1960)	<i>Anatomía de Grey</i> (<i>Grey & Anatomy</i> , ABC: 2005-)
<i>The Young Doctors</i> (Nine, 1976-1983)	<i>Nurses</i> (Fox, 2007-)
<i>Quincy, M.E</i> (NBC: 1976-1983)	
<i>Nurse</i> (CBS: 1981-1982)	

5.3.5. Sèries hospitalàries. Quadre genèric

Soaps mèdiques	Dr. Infalible	Mèdico forense	Crítica de les institucions	Subversions del gènere	Comèdia	Diverses especialitzacions	Culte al cos	Subgènere bèl·lic
<i>General Hospital</i>	<i>Dr. Kildare</i>	<i>CSI</i>	<i>A cor obert</i>	<i>Riget i Riget II</i>	<i>M*A*S*H*</i>	[infermeria] <i>Nurse</i>	<i>Nip/Tuck</i>	<i>M*A*S*H*</i>
<i>Angels</i>	<i>Marcus Welby</i>	<i>Bones</i>	<i>Casualty</i>	<i>Kingdom Hospital</i>	<i>Doctor, Doctor</i>	<i>The Nurses</i>	<i>Extreme Makeover</i>	<i>China Beach</i>
<i>Casualty</i>	<i>Ben Casey</i>	<i>Crossing Jordan</i>	<i>Angels</i>	<i>Nip/Tuck</i>	<i>Scrubs</i>	<i>Angels</i>		<i>AfterM*A*S*H*</i>
<i>Holby City</i>		<i>Quincy, M.E</i>	<i>The Nation's Health</i>	<i>Scrubs</i>	<i>Hennesey</i>	<i>China Beach</i>		
<i>Doctors</i>		<i>Diagnosis: Unknown</i>	<i>Cardiac Arrest</i>		<i>Temperatures Rising</i>	[psiquiatria]		
<i>Emergency Ward-10</i>			<i>Medical Story</i>			<i>The Eleventh Hour</i>		
<i>Chicago Hope</i>						<i>The Psychiatrist</i>		
						<i>The Breaking Point</i>		

5.3.6. Genericitat. Recurrència temàtica genèrica a House

Sèrie fictiva

A partir d'un decorat i un ambient deutors del gènere, *House* és una sèrie hospitalària fictiva, sense pretensions de documentalisme. Els casos mèdics s'exageren, sense arribar a la invenció, però sense buscar tampoc la versemblança, sinó l'espectacularitat, que va augmentant a mesura que avancen les temporades, incorporant l'èstica *gore* a la sèrie, en consonància amb l'espectacularització del cos de la narrativa serial

contemporània. Constatem la voluntat fictiva i poc realista de *House* mitjançant l'èmfasi en l'equip protagonista especialitzat, la manca de pacients reals –compensada en ocasions, mitjançant les consultes de medicina general a què està obligat House.

Andrew Holtz, un comunicador mèdic estatunidenc, expert en periodisme mèdic divulgatiu, ha analitzat (Holtz, 2006) la veracitat dels casos de la sèrie i el seu grau de realitat i ficció. Holtz repassa els casos de *House* des del punt de vista mèdic i exposa fins a quin punt la diagnosi i el tractament s'haguessin diferenciat en la pràctica mèdica real. Els casos de House són coneguts en el món hospitalari com a “cebres”. El fet que la majoria dels seus casos siguin casos rars és un dels trets que caracteritza la sèrie com a fictiva. Holtz arriba a la conclusió que els episodis són barreges de realitat i fantasia.

Institució mèdicosocial

El gènere mèdic com a institució social retrata, a les dècades dels 50 i dels 60, el control i l'ordre social, de la mateixa manera que als anys 70 i 80 reproduceix el desordre i el caos. En cadascuna d'aquestes ocasions, respectivament, constitueix un instrument de reforç de l'*statu quo* vigent o de crítica al sistema. I més encara quan el rol del metge en la serialitat televisiva estatunidenca ha tingut sempre característiques d'heroi⁶⁵⁹. A la dècada dels 50, quan Moser crea *Medic*, ja ho fa pensant en la figura de l'heroi (Turow, 2005: 30). El gènere hospitalari s'articula a través de la figura de l'heroi i la seva possibilitat de complir el jurament hipocràtic, de salvar vides. El to, pessimista o optimista de les sèries respecte aquest fet determina dues tipologies bàsiques, drama i *sit-com*, eufòria i disfòria, i, en última instància, vida i mort. Fins i tot alguns dramàtics poden tenir certa lleugeresa, mentre que d'altres s'aproximen a la tragèdia. Així, dividim la tipologia segons l'idealisme (*Marcus Welby*, *Dr. Kildare*, *Trapper John*, *Gideon 5 Crossing*) o el cinisme dels seus protagonistes (*M*A*S*H**, *Cardiac Arrest*, *A cor obert*, *Urgències*), enfrontats a realitats ben diferenciades. Els primers treballen en hospitals de parets immaculades, els segons, o bé empren la metàfora bèl·lica, o consideren que treballen en un “cerc” o a “Jurassic Park”⁶⁶⁰. La dicotomia va vinculada a riquesa i pobresa; al manteniment de l'*statu quo* vigent o a la crítica al sistema.

House recupera el subgènere medicoforense, que mescla el drama hospitalari i el detectivesc, de certa tradició televisiva, com ja s'ha esmentat, mitjançant un escepticisme que va més enllà de les dues tipologies bàsiques esmentades. *House* destrueix el

⁶⁵⁹ Ens remetem a una de les frases iròniques de Sawyer a Jack: “Lo que tu digas, doc. Tu eres el héroe” (“Pilot”, *Perdidos*).

⁶⁶⁰ Com comenta Raj a una de les infermeres a *Cardiac Arrest*.

romanticisme de la professió. Amb la perspectiva disfòrica, tots els metges són el Hawkeye de *M*A*S*H**, perquè no poden jugar a ser Déu; lluiten contra la contingència, la mort, l'àtzar, el destí. Després de Foucault i la seva teoria de l'apropiació dels cossos per la societat "disciplinària"⁶⁶¹, després de les apocalíptiques sèries mèdiques dels anys 90, després de *Riget*, la desil·lusió deixa pas a l'escepticisme. House no s'implica en els casos perquè no hi ha cap motiu per a fer-ho. Es tracta d'un cas de recurrència amb el seu hipotext, Sherlock Holmes: tots dos personatges primen la raó per damunt de la passió com a manera per a resoldre els casos, en relació amb la seva intel·ligència excepcional⁶⁶². L'altra causa de la manca d'empatia del protagonista és el to de desil·lusió i escepticisme de l'era. Un dels símptomes més rellevants de l'escepticisme i la desil·lusió de la professió mèdica rau en el dubte en l'aplicació del jurament hipocràtic, que es troba als fonaments de la professió i del seu retrat televisiu.

House és una sèrie força ortodoxa pel que fa al compliment dels requisits genèrics del drama hospitalari. S'adequa a diversos temes constitutius, del gènere: les relacions íntimes metge-infermera⁶⁶³, l'heroi infalible⁶⁶⁴, el metge insolent i sexy⁶⁶⁵, la masculinitat i la tecnologia al servei de la ciència⁶⁶⁶, el pacient com el seu pitjor enemic⁶⁶⁷, els pacients vehiculars de temes, el bon professional que és un desastre en l'àmbit personal⁶⁶⁸ l'ànhel de perfecció, o la conjugació d'humanitat i coneixement⁶⁶⁹. Però sí que hi ha temes que suposen una inversió de la tradicionalitat a *House*.

House. Inversió de la tradicionalitat

Per exemple, l'interès humà pels pacients, propi de les sèries eufòriques, menystingut pel protagonista de *House*, en consonància amb el nou drama hospitalari del s. XXI, o la impecabilitat del "Dr. Right". House inverteix completament aquesta caracterització; la seva genialitat no va associada a un esforç individual visible, més aviat, a través de les seves distraccions (*General Hospital*, videojocs) i vestimenta, pròpies dels adolescents, es podria relacionar amb una sensació de lleugeresa, de llei

⁶⁶¹ (*El nacimiento de la clínica*, 1963; *Vigilar y castigar*, 1975; *Microfísica del poder*)

⁶⁶² En ambdós casos l'emocionalitat recau en els personatges complementaris, Watson i Wilson.

⁶⁶³ *Hospital, The Young Doctors*. Actualitzada en la figura de la metgessa Cameron.

⁶⁶⁴ *Dr. Kildare, Marcus Welby*

⁶⁶⁵ *Ben Casey*

⁶⁶⁶ *Ben Casey*

⁶⁶⁷ *Centro médico*

⁶⁶⁸ *A cor obert*. En un diàleg de *House*: House: "Me voy a casa", Cuddy: ¿A qué?" (Pilot).

⁶⁶⁹ (*Dr. Kildare, Marcus Welby*).

del mínim esforç. Però la seva competència i eficàcia són indiscutibles. La descripció de Newcomb dels metges dels 50 i 60 és pràcticament l'antítesi de la caracterització de House. En conseqüència, els membres del seu equip no estan protegits; si s'equivoquen, corren el risc de ser acomiadats, com li succeeix a Chase⁶⁷⁰. També s'inverteix la manera de transmetre l'antiga funció divulgativa, en el cas de *House* mitjançant la ironia i el menyspreu. El romanticisme de la professió, tan ben definit a l'era eufòrica, queda desbaratat a *House*, després de *M*A*S*H**, *Cardiac Arrest* i *A cor obert*. House és un mercenari, fa la seva feina per diners. No vol reconeixements socials, no vol cap mena de relació amb els pacients, ni empatia –i menys encara, familiaritat– amb el seu propi equip. No pretén imposar cap model de vida, ni li agradaria fer-ho. I la seva genialitat, el seu caràcter únic, fan que difícilment es puguin comparar, els membres de l'equip i el seu cap. *House* introdueix l'individualisme extrem en una professió social, caracteritzada com a altruista, especialment durant les dues primeres dècades, tradicionalment considerada al servei dels altres.

Com *Riget*, *House* transcendeix les marques genèriques del drama hospitalari; la inversió genèrica es produeix en el marc de la regularitat genèrica. Els gèneres es transformen des de dins, la seva dissolució requereix un marc de referència. La sèrie també comparteix amb *Riget* la incorporació de les drogues a l'ambient hospitalari, però no per la seva utilització facultativa per a pacients, sinó per a professionals, constituint un nou ingredient de les característiques revulsives del gènere⁶⁷¹.

Multigenericitat estructural: gènere policíac i hospitalari

Tot i que en l'equació que hibrida els dos gèneres, l'hospitalari i el policíac, el crim és la malaltia, les pistes són els símptomes, el policia és el metge i el culpable, l'afecció que provoca la malaltia, i l'enigma és el diagnòstic, alhora, House cerca les causes biològiques i els vicis –adopcions, infidelitats, adulteris, incestos– gràcies a les quals la responsabilitat recau en el pacient (el seu pitjor enemic, com a *Centro médico*), mostrant els vicis socials, en un plantejament similar als policíacs d'ideologia conservadora com *CSI*. House no desenvolupa la funció de conseller que Newcomb

⁶⁷⁰ ("Control", "Control", 1.14).

⁶⁷¹El tema havia aparegut anteriorment, però en personatges secundaris, considerat moralment reproable i amb un final moralista -els doctors Welby i Kiley intenten convèncer la cap d'un orfanat que deixi la seva addicció a les pastilles, en un episodi de *Marcus Welby*, ella no ho fa i té un accident de cotxe sota els seus efectes. L'episodi "Synanon Game" de *The Interns* se centrava en la mort d'una pacient per sobredosi i les activitats de rehabilitació de drogadictes a Synanon, una comuna contracultural.

atribueix als seus predecessors (dins de la funció divulgativa, és clar), sinó d'acusador. El pacient, probablement, ha comès alguna mena de pecat o ha caigut en algun vici⁶⁷² que l'ha fet emmalaltir. Recupera la regularitat genèrica obligatòria del gènere policíac –les baixes passions formant part dels temes de sempre, com a invariant del gènere, igual que a *CSI*. Aquí és on rau l'originalitat de la sèrie; en la transformació d'una regularitat genèrica opcional en una d'obligatòria. Recordem que la transposició, la barreja d'elements, és la base de l'originalitat, que és més recreadora que creadora i prové d'una selecció de temes ja existents⁶⁷³. *House* planteja un tipus d'hibridació genèrica idiosincràtica, que la caracteritza com a sèrie. Inserida en la breu tradició del subgènere mèdicoforense, és novedosa i original per la introducció de la imitació del personatge de Sherlock Holmes.

5.4. Tipologia intertextual i recurrència

Juntament amb *CSI* i *Perdidos*, *House* és la sèrie del corpus que conté més referències metatelevisives. A *House* la ironia té importància, especialment per a la configuració del protagonista. Com a *Perdidos*, tot i que quantitativament menor, la ironia s'empra per a denominar personatges⁶⁷⁴. Pel que fa a la caracterització seriosa d'un personatge, el cas emblemàtic de la sèrie és la caracterització de House mitjançant referències explícites o implícites, a Holmes, que també origina alguna referència paròdica⁶⁷⁵. Les referències acostumen a ser, a *House*, un dels mitjans d'expressió de la ironia. Observem que el mecanisme gràcies al qual es barreja drama hospitalari i un personatge amb les característiques de Sherlock Holmes és el mateix que el de la paròdia intertextual. Per a Genette, l'origen d'aquest mecanisme de transformació és la *paròdia mínima*, la qual “consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (Genette, 1982 : 27).

⁶⁷² Infidelitat, adulteri: “Pilot”, “Fidelidad” (“Fidelity”, 1.7), Problemes de paternitat: “Paternidad” (“Paternity”, 1.2); “Maternidad” (“Maternity”, 1.4), “Una cuestión de peso” (“Heavy”, 1.16), Homosexualitat, canvi de sexe (“Las reglas de la mafia”, “Mob rules”, 1.15), Desviacions sexuals, sadomasoquisme (“El amor hace daño”, “Love Hurts”, 1.20), Hermafroditisme (“No es oro todo lo que reluce”, “Skin Deep”, 2.13), Incest (“No es oro todo lo que reluce”, “Skin Deep”, 2.13), drogues (“Medicina deportiva”, “Sports medicine”, 1.12), Bulímia (“Control”, “Control”, 1.14).

⁶⁷³ (Aristòtil; Calabrese, 1987: 62; Dufays, 2002: 125; Frye, 1957: 177; Guillén, 1998: 129)

⁶⁷⁴ House anomena Foreman Dr. Mandingo (1.22)

⁶⁷⁵ (Cameron anomena “Sherlock” a House, 1.20)

5.4.1. Recurrències no genèriques: recurrència intertextual temàtica

- a) Referències intertextuals metatelevisives
 - a.1.) Referències intraepisòdiques
 - a.2.) Referències a altres sèries
 - a.3.) Referències cinematogràfiques
 - a.4.) Referències a informatius
 - a.5.) Referències a esports
 - a.6.) Referències a còmics i dibuixos animats
 - a.7.) Referències musicals
 - a.8.) Referències a Internet
 - a.9.) Referències a videojocs
- b) Referències erudites i socioculturals
- c) Recurrència intertextual literària
- d) Referències bíbliques
- e) Recurrència temàtica i mítica
 - e.1.) Temes de sempre

Mitjançant el tipus de referències temàtiques que conformen una sèrie podem inferir a quin tipus de lector model (Eco, 1986) es dirigeixen. En el cas de *House* les referències a Internet, els videojocs, els dibuixos animats, el còmic i els esports ens remeten a una audiència juvenil o adolescent, *geek*⁶⁷⁶. Les referències evolucionen i varien amb el temps perquè un dels seus objectius és provocar el plaer del reconeixement. D'acord amb la present recerca, el plaer del reconeixement articula la hipertextualitat, i la fa variar en consonància amb els temps i les hipòtesis dominants (Navarro, 1914)⁶⁷⁷ i els horitzons d'expectativa (Jauss, 1977) de cada època.

5.4.2. Recurrència temàtica i mítica

5.4.2.1. El geni boig

La genialitat del personatge queda palesa durant tota la sèrie: la seva similitud amb Sherlock Holmes el converteix en un metge infalible. La raresa del personatge s'aconsegueix mitjançant la combinació de la seva genialitat i les seves mancances explícites: no només és drogodependent, com el seu referent, també és coix. House no només es construeix gràcies a l'àparent imitació de Sherlock Holmes, sinó que se situa com a protagonista-pacient, figura poc habitual, per la tradicional vinculació de

⁶⁷⁶ (vegeu 2.1.Context de CSI)

⁶⁷⁷ O el mite dominant (Durand), l'esperit universal (Hegel) i el *zeitgeist*, l'esperit del temps.

protagonisme i heroicitat. Però aquesta figura abunda a la serialitat estatunidenca contemporània⁶⁷⁸. El protagonista-pacient és una variant del protagonista dèbil, que té com a precedents remarcables *A cor obert* i *Ally McBeal* i es manté en la major part dels protagonistes de les sèries del corpus.

Hi ha, però, un protagonista de la serialitat televisiva anglosaxona amb la mateixa manca física de House; House és el primer coix televisiu famós després del protagonista de *Jo, Claudi* (*I Claudius*, BBC: 1976). Des d'una perspectiva psicoanalítica la coixesa s'ha interpretat com la inestabilitat de l'ànima (Rank, 1961). Lévi-Strauss també va estudiar la coixesa mítica i ritual (Lévi-Strauss, 1959: 227-255). Ginzburg, des d'una perspectiva que conjuga diacronia i interpretació mitopoètica, revisa els mites i relats de la cultura indoeuropea cercant què vincula Èdip⁶⁷⁹ i la Ventafocs, estudiant la persistència dels mites i ritus basats en la coixesa, en contextos molt diferenciats i dispersos.

Ginzburg ressalta que l'alteració de la simetria de la figura humana, pel fet de ser-ne un element constitutiu, i de la imatge que té l'ésser humà d'ell mateix, “resulta particularment adecuado para expresar una experiencia más allá de los límites de lo humano: el viaje al mundo de los muertos, realizado en éxtasis o por medio de los ritos de iniciación” (Ginzburg, 1989: 506). Ginzburg assevera que el “monosandalismo” de la Ventafocs és la prova del seu viatge al regne dels morts; a un espai tan diferenciat de la seva realitat com és el palau del príncep (1989: 513). Ginzburg constata que, en els relats i mites indoeuropeus, els viatges al més enllà deixen l'empremta de l'assimetria de les extremitats inferiors (1989: 523). Ginzburg constata també similituds en l'etimologia dels mots bogeria i coixesa, en sànscrit⁶⁸⁰. I, pel que fa a la relació amb la droga, destaca vincles entre els bolets emprats pels xamans per aconseguir l'èxtasi, també a través de l'etimologia, en aquest cas del francès⁶⁸¹. La connexió entre bolets i gripaus indicaria animadversió cap a ambdós en la cultura celta, però en un espectre geogràfic més ampli el gripau es vinculava a fades, mags i bruixots. “Al parecer, también el sapo, como la amanita muscaria y las anomalías ambulatorias, constituía, en muchas culturas distintas, un trámite simbólico con lo invisible” (Ginzburg, 1989: 618-619).

⁶⁷⁸ Un dels protagonistes d'*Urgencias*, Mark Greenlee, és diagnosticat de càncer cerebral i mor per aquesta causa, el president fictici d'*El ala oeste* pateix esclerosi múltiple, Tony de *Los Soprano* va a la psiquiatria, l'inestable Nate, el fill pròdig d'*A dos metros bajo tierra* afirma que no necessita teràpia, però li diagnostiquen una malformació arterial que requereix cirurgia

⁶⁷⁹ El seu nom (“peu inflat”) fa referència a la marca de naixement: l'abandonen per escapar a la profecia, però abans li perforen els tornells (Ginzburg, 1989: 453).

⁶⁸⁰ Bogeria, *paggala*; coix, lisiat, *pangú* (Ginzburg, 1989: 616).

⁶⁸¹ Bolet, *bo* o *bobet*; lisiat, *bot*. També gripau és *bot* (Ginzburg, 1989: 616)

La coixesa, la droga i l'ànimadversió de House són tres figuracions temàtiques coincidents amb els ingredients bàsics que conformen un mite essencial de la cultura occidental, en què s'han basat decenes de mites, llegendes, fàbules i contes. Es tracta d'una coincidència dels tres elements bàsics, però no anecdòtica, que vincula el text televisiu amb el relat mític, el seu significat. L'actualització del mite és constant i polisèmica. La "realitat mítica és immutable i sempre present" (Duch, 1999: 142) i els mites concrets s'actualitzen, "encarnats" en la nostra o en d'altres persones (Duch, 1999: 142) i en personatges de ficció. El metge drogodependent es mou entre dues tensions antitètiques, les pròpies carències i la seva genialitat i infalibilitat a l'hora de resoldre els casos. Bromeja sobre sí mateix com "un mono empastillado que firma recetas", però, alhora, juga a ser Déu prenent les decisions més arriscades amb els seus pacients. House es perfila en la dèbil línia que separa el boig del geni. Aquestes són, al nostre entendre, les raons de l'èxit del personatge.

5.4.2.2. La figura paterna. La recerca del pare

El gènere hospitalari, durant les seves dues primeres dècades, s'articula pel que fa a la relació amb la figura paterna, encarnada en el personatge del metge sènior. La importància del "Dr. Right" a la serialitat estatunidenca es pot mesurar en el fet que el tema aparegui a d'altres sèries contemporànies. A *CSI* es reproduïx en la relació de Grissom i Nick. A *Perdidos* s'evoca, amb els personatges de Jack i el seu pare, la decadència de la relació paternalista entre mestre i deixeble pròpia dels anys 50 i 60; la desaparició del Dr. Right. Es tracta d'una relació autoritària que no funciona perquè no hi ha respecte mutu entre pare i fill, amb un conflicte de dimensions de tragèdia grega. La corrupció paterna, del mestre i mentor desencadena la crisi definitiva, mitjançant la denúncia per part de Jack del seu propi pare. L'actitud rebel de Doug Ross a *Urgencias* era presentada com a resultat d'un dels temes recurrents de la sèrie, la seva relació conflictiva amb la figura paterna, que va abusar i abandonar la seva mare⁶⁸² i que retrobarem, a *House*, en el personatge de Chase, en permanent conflicte amb el seu pare perquè va abandonar la família⁶⁸³. Durant la primera temporada també es deixa entreveure que House no té una relació gaire plàcida amb els seus pares. A *Anatomía de Grey*, la protagonista s'enfronta a una mare que pateix Alzheimer i que la jutja com si fos una nena. Així, la societat escèptica de finals del s.XX i principis del XXI es

⁶⁸² Especialment a l'episodi "Fathers and Sons".

⁶⁸³ Especialment a "Maldito" ("Cursed", 1.13). Chase acaba abraçant el seu pare, qui no li diu que té càncer, després d'haver de dir al pacient de 12 anys que l'amor dels fills és incondicional.

retrata no carent de referent patern, sinó en conflicte amb ell. La recerca del pare, un dels temes recurrents de la història de la literatura, s'introdueix al drama mèdic en la seva versió negativa i conflictiva⁶⁸⁴.

Una possible explicació és el qüestionament de l'*statu quo*, tant de l'hegemonia cultural (Thornham i Purvis, 2005: 153) com de l'autoritarisme, propis del postmodernisme i el postcolonialisme. Cal no oblidar la dualitat estatunidenca respecte l'heroi⁶⁸⁵ que Casetti denomina, respectivament, "official hero", que reproduïx els valors reconeguts per la col·lectivitat, sovint reproduïts en la figura de l'advocat, el cap de família o el *sheriff*, en oposició al personatge aventurer, pistoler, solitari, "outlaw hero" (Casetti, 1998: 181). L'articulació és present a la ficció televisiva estatunidenca des del cinema clàssic dels anys 30 i 40. Ja hem constatat que una dualitat similar articula la representació de la feminitat, en aquest cas entre el seguiment de la norma, la dona modèlica, i la dona *unruly*, còmicament alternativa.

⁶⁸⁴ Cfr. Steiner, 1974.

⁶⁸⁵ (metge modèlic/no; Jack/Sawyer a *Perdidos*)

1. CONCLUSIONS

Les conclusions que presentem a continuació són les inferides de l'anàlisi de les sèries del corpus, que, en el moment d'iniciar la recerca, eren les més representatives de la televisió serial dramàtica estatunidenca de qualitat, tal com s'ha explicat a la Introducció.

1.1. Característiques de les sèries de qualitat del corpus

Les sèries de qualitat del corpus són susceptibles d'edició.

La serialitat televisiva requereix les repeticions inherents a l'especificitat genèrica i de recurrència temàtica per a produir textos coherents i recognoscibles per l'espectador. Els textos són el resultat de les combinacions genèriques sumades a les combinacions intertextuals, sotmesos als condicionants temàtics i estructurals.

Les sèries de qualitat del corpus adquireixen maduresa.

L'establiment d'invariants televisives és un símptoma de la maduresa del mitjà televisiu, així com la hipervisibilitat de la maquinària: l'ús de referències metatelevisives i la seva explicitació provenen de la maduresa del mitjà.

o *És autoreferencial.*

L'autoreferencialitat consisteix en cenyir-se a un àmbit compartit i fàcilment recognoscible per a l'espectador, sense més significació que la mera transmissió. Les recurrències intertextuals metatelevisives no tenen la significació pròpia de la recurrència temàtica i mítica, però adquireixen noves significacions, de difusió i comprensió eminentment sociocultural.

o *Requereix una teoria televisiva.*

Villanueva constata que l'existència d'invariants literàries requereix una teoria de la literatura (Villanueva, 1994), de la mateixa manera, la constatació d'invariants televisives exigeix una teoria televisiva. Les invariants televisives són el motor de la còpia i la reproducció televisives, compleixen la mateixa funció que les invariants literàries.

Les sèries de qualitat del corpus estan determinades per una sèrie de paràmetres:

o *Per la lògica productiva* (dispositius de repetició, mercat audiovisual):

Les sinergies temàtiques es conceben des de la lògica del mercat audiovisual per a incrementar els beneficis rentabilitzant idees i productes. Al caràcter intertextual de la cultura occidental s'hi ha de sumar la hipertextualitat de la producció televisiva estatunidenca, afavorida pels condicionants de producció.

o Per la recurrència temàtica (cultura)

Una de les causes de l'existència de la recurrència i la referencialitat pot ser la impossibilitat d'escapar a allò ja citat, ja dit, per la saturació de temes i personatges en la ficció, de la mateixa manera que la competència genèrica (experiència visual genèrica) condiona la mirada de l'espectador.

La recurrència temàtica es caracteritza per mantenir un alè mític, i és aquest el motiu de la seva pervivència en la tradició cultural, essent present en la serialitat televisiva estatunidenca analitzada en aquesta recerca. Les sinergies temàtiques empobreixen l'atmosfera cultural, que segueix nodrint-se dels mites i dels temes de sempre, subjacents a la producció cultural, però de manera decreixent, en simultaneïtat amb la maduresa del mitjà televisiu i la conseqüent autoreferencialitat, com es desprèn de les sèries del corpus. Els ingredients recurrents són aquells que romanen en la producció textual malgrat no tenir validesa pel que fa a la competència genèrica. La tria de temes d'entre un repertori limitat és constitutiva a la narrativa.

La recurrència temàtica es caracteritza per la repetició del motiu (els casos de recurrència escollits es repeteixen a les sèries del corpus), que no es limita a la relació hipertext-hipotext, sinó que va més enllà, de manera que podem establir la genealogia del motiu literari, estudiar els motius antropològics de la persistència del motiu i la seva presència a la producció cultural. La recurrència mítica conté la comunicació del mite. L'articulació de novetat i canvi es produeix per la voluntat d'audiència i creadors de presentar, en la serialitat televisiva contemporània, els temes de sempre com si fossin nous. Èstratificació i la hibridació dels textos garanteixen la presència de la dicotomia continuïtat i canvi, estabilitat i novetat, especialment en un producte serial. La permanència assegura a l'espectador saber què pot esperar; el canvi i la novetat garanteixen l'interès renovat pel producte. La recurrència temàtica és una funció que es produeix en la relació mítica entre els diversos ingredients del motiu o tema i perdura al llarg del temps, sense tenir cap relació amb les regularitats genèriques inherents al motiu o tema en qüestió.

o *Per la genericitat*

La creació de nous gèneres va acompanyada de la recerca dels seus fonaments teòrics en la corresponent genealogia. Les marques genèriques es reforcen en els casos d'hibridació amb la finalitat de facilitar el reconeixement de l'espectador.

La funció del gènere i la recurrència a la metatelevisió es consolida perquè permet la màxima diversificació d'informació en una uniformitat de fórmules.

o Genealogia i regularitats genèriques

La transgressió o inversió genèrica es produeix en el marc de la regularitat genèrica. Els gèneres es transformen des de dins, la seva dissolució requereix un marc de referència. Els gèneres emmarquen els processos d'identificació dels espectadors.

o Hibridació i crisi genèrica

La hibridació genèrica i la crisi genèrica estan estretament relacionades. Assenyallem diverses possibles causes de la crisi genèrica que afecta les sèries del corpus d'aquesta recerca i, per extensió, de l'era del drama: a) dissolució del caràcter canònic del gènere; b) gènere com a institució social; c) la postmodernitat i el postcolonialisme; d) el funcionament de la televisió com a combinatòria de fragments; e) la influència dels processos de convergència mediàtica.

Les sèries de qualitat del corpus condicionen l'imaginari col·lectiu.

o *Organització de les referències com a graella televisiva*

La graella televisiva tendeix a una elasticitat i un dinamisme, condicionada per la uniformitat de determinats programes. Tal com succeeix amb la no ficció, els únics contenen diversos i els diversos són cada vegada més semblants.

L'àparent uniformització temàtica de la graella conté certa multiplicitat: l'enfocament d'un únic tema des de multitud de perspectives. En aquest doble procés rau l'origen dels programes contenidors, paradigmàtics de la metatelevisió, que es caracteritzen per intentar condensar el flux televisiu. El mecanisme estructural de la repetició inherent a la programació televisiva conflueix en un seguit de productes típicament metatelevisius, obeint aquest doble procés, contenen, tot i que de manera fragmentada, diversos programes de la graella i l'omplen d'una sèrie de productes contenidors idèntics, reforçant

l'autoreferencialitat televisiva. En una inversió del procés, les sèries analitzades en aquest corpus intenten contenir tota la graella.

o *Plaer del reconeixement*

En un moment en què la televisió és més autoreferencial que mai, les invariants televisives constitueixen els elements de referència per als creadors, amb la mateixa importància, o fins i tot superior, que els referents tradicionals (literaris, clàssics, bíblics). L'origen de les recurrències temàtiques canvia d'àmbit perquè han d'obeir el seu propòsit: ser recognoscibles per l'audiència.

La recurrència activa –i es justifica per– el plaer del reconeixement de l'espectador: els universos de recurrència i referencialitat cerquen activament un univers socialment compartit, fàcilment identificable pel receptor. Expliquem així el sorgiment, recent i progressiu, de la recurrència metatelevisiva i audiovisual que, per ara, no ha substituït les tradicionals referències literàries, bíbliques, erudites, temàtiques i mítiques. És probable que no arribi a substituir-les completament, més aviat hem de parlar de mutacions. Cal constatar que la recurrència temàtica i mítica és de les primeres a instal·lar-se a l'àmbit de les TIC, de manera que la seva supervivència està assegurada.

Una de les bases de la recurrència és el plaer del reconeixement. El creador s'ha d'assegurar que els referents que utilitza seran reconeguts per l'audiència. Mitjançant el tipus de referències temàtiques que conformen una sèrie podem inferir a quin tipus de lector model (Eco, 1986) es dirigeixen. En el cas de House les referències a Internet, els videojocs, els dibuixos animats, el còmic i els esports ens remeten a una audiència juvenil o adolescent, propera als *geeks*. És per aquest motiu que les referències evolucionen i varien amb el temps: perquè un dels seus objectius és provocar el plaer del reconeixement, d'acord amb la finalitat consolatòria.

o *Pla expressió / pla del contingut*

La recurrència temàtica pertany al pla del contingut (significat, concepte, *mythos*): a pesar de la inevitable estratificació, ja que l'actualització dels mites és constant en la tradició cultural, la persistència de la forma, parafrasejant Ginzburg, equival a la constància substancial del significat (Ginzburg, 1989: 54). Al nostre entendre, la perpetuació del mite a través del ritual (Dumézil, 1970) es produeix tant a través del significat com del significant (Lacalle, 2000). Les referències, especialment les metatelevisives, pertany, quantitativament, al significant (pla de l'expressió), a causa de la seva manca de significació.

o Un espai nou

El conjunt de referències institueix el que, en paraules de Ryan (2005), és un espai nou, condicionat i alhora condicionant el tipus d'audiència, amb innegables conseqüències en l'imaginari col·lectiu.

Les sèries de qualitat del corpus són fragmentàries.

Tant l'especialització temàtica digital com la multiplicació i fragmentació d'un tema que envaeix la graella s'han de relacionar amb el panorama televisiu actual, com a elements inherents a la metatelevisió i que caracteritzen la programació televisiva. La serialitat analitzada és fragmentària i estratificada pel que fa als seus temes i referències. La hibridació i l'estratificació, mitjançant temes i fórmules que funcionen, és un dels sistemes d'ideació vigents.

La narració televisiva es converteix en un repertori de temes, mites i motius, construïda a base de fragments, a base d'èstrats. En l'era de la fragmentació de l'audiència, la necessitat de connectar amb un públic ampli i heterogeni condueix a la utilització de mites i temes recurrents. La presència creixent de referències metatelevisives estatunidenques que complementen, *in crescendo*, l'ús de la recurrència, es produeix en consonància amb l'augment d'americanització de l'era del cable. Mites i temes recurrents perviuen en les noves tecnologies.

Constatem la construcció del text a base de fragments, en una estratificació no només de nivells culturals, de gèneres, i de temes, sinó també de referències d'òrgens ben diversos. La intergenericitat i la interdiscursivitat conviuen en els textos audiovisuals analitzats, juntament amb l'autoreferencialitat.

Les sèries de qualitat del corpus són aglutinadores i fagocitadores.

En les transaccions, fluxes i interrelacions de l'atmosfera cultural, la televisió té un paper final, culminant, aglutinador. La serialitat televisiva estatunidenca analitzada és fagocitadora de la ficció i la no ficció.

Les sèries de qualitat del corpus són laxes.

Les sèries de qualitat són laxes quant a les seves fronteres genèriques, suports i adaptabilitat del relat. Diverses característiques de la postmodernitat i postcolonials tenen les seves conseqüències en l'àmbit televisiu: els relats televisius contemporanis són fragmentaris, exponents de la hibridació genèrica i

laxes pel que fa als diversos estrats culturals emprats. S'empra habitualment la intertextualitat, metatelevisiva o no.

Les sèries de qualitat del corpus són mítiques.

L'àposta de *Perdidos* per uns robinsons moderns obeeix a un context determinat, socioeconòmic i històricocultural, que explica el pes de la raó com a propulsora del canvi propi del mite. És una exaltació de l'actual moment tecnofílic, d'acord amb la hipòtesi dominant del seu propi temps.

Els feixos de temes i la relació establerta entre ells, els mitemes, conformen el text i les seves relacions intertextuals (Lévi-Strauss, 1969), però no com a ingredients d'un mite concret sinó com a ingredients d'una narració televisiva, i per tant, mítica (Silverstone, 1981: 112).

L'audiència decodifica els temes i mites organitzats de manera complexa i estratificada. L'observació d'ingredients i figuracions presents a diversos productes culturals ens condueixen a constatar una sèrie de similituds que es poden classificar en recurrències temàtiques, arquetípiques o mítiques. Algunes d'aquestes recurrències –els tres tipus englobats dins el nom recurrència temàtica, ja que es tracta de la reaparició de temes narratius– ens condueixen al mythos, la matriu generadora de textos concrets, abstracta per a cada mite, no universalista (Duch, 1995: 173). Observem, doncs, la presència del mite com a manera de comprendre l'ésser humà, en la seva funció socialment cohesionadora i legitimadora (vegeu Tous, 2004: 41).

Propp (1940) detalla que els mites no són reproduccions fidedignes del ritus, sinó narracions que perviuen als seus antecedents. Considerem que la comprensió de la recurrència –perquè un motiu literari o cultural segueix present a la tradició cultural– provindrà del seu origen com a ritu, mite i ritual.

1.2. Pervivència del mite i de la recurrència temàtica a les sèries analitzades

Arribem a la conclusió que la recurrència temàtica roman en la producció serial de ficció de qualitat, independentment de tots els condicionants esmentats i analitzats –característiques de producció, condicionants de la indústria.

Casos

La permanència d'algunes recurrències temàtiques que coincideixen en sèries de diferent idiosincràcia i subgènere com les que analitzem en aquesta

recerca permeten que puguem seguir parlant de l'existència de la recurrència temàtica. En els casos analitzats hem constatat la recurrència temàtica, present a més d'una sèrie del corpus, de: la figura paterna, la recerca del pare (*El ala oeste* i *House*), la princesa sacrificial (*Perdidos* i *CSI*), la prostituta i el redemptor (*El ala oeste* i *CSI*), el *doppelgänger* (*Perdidos* i *Mujeres desesperadas*) i la parella de personatges antitètics, amb finalitats humorístiques (*Mujeres desesperadas* i *El ala oeste*).

Constel·lacions

Independentment del seu origen, els temes se supediten a les constel·lacions amb què Durand organitza la imaginació humana (Durand, 1960). Les figuracions temàtiques recurrents es van reiterant (actualitzant), des d'un punt de vista sincrònic, gràcies a l'ingredient mític que conforma alguns dels temes, ratificant la hipòtesi segons la qual la narrativa audiovisual empra la recurrència temàtica.

A continuació presentem la nostra proposta de *Tipologia morfològica* i de *Tipologia i funció de les relacions hipertextuals*, derivades de l'anàlisi de les referències en les cinc sèries del corpus.

Tipologia morfològica

EXPLÍCITES	→ Construcció
	→ Homenatge
IMPLÍCITES	→ Construcció
	→ Homenatge

Les diferents referències hipertextuals tenen una morfologia completament heterogènia que classifiquem de la següent manera: les referències poden ser d'homenatge ?cita o al·lusió puntual? o de construcció (imitació del seu hipotext). Es pot tractar de referències explícites o implícites. Les cites poden ser verbals, visuals o escèniques. La cita o al·lusió puntual es troba en la referència a *Instinto básico*, evocant la famosa escena en què es prohibeix a Sharon Stone que fumi. El sospitós esmenta explícitament la pel·lícula i l'actriu.

(“Si las paredes hablaran”, “Blood Drop”, 1.7). També a *CSI*, Nick comenta “Esto no es Pretty Woman” (“Boom”, “Boom”, 1.13). La cita de construcció es produeix en una escena, diàleg o referència que imita el seu hipotext: per exemple, el luxe de les mansions que amaga vicis o criminalitat (“Correr y no avanzar”, “Running to Stand Still”, 1.6 i “Vuelve conmigo”, “Come Back to Me”, 1.10, *Mujeres desesperadas*; “Cambio de parejas”, *CSI*).

Es pot tractar de referències explícites, com la referència de Bras a la sèrie *Policías* (“Cielos inhóspitos”, “Unfriendly Skies”, 1.9), o l'esmentada de Nick a *Pretty Woman*. O de referències implícites, com l'homenatge a Medea, no explicitat⁶⁸⁶, cita que es constata per la reiteració del parricidi per part de la mare en un medi aquàtic. Les cites poden ser verbals (“Podía montar un numerito al estilo *El silencio de los corderos*”, “El día de la evaluación”, “Evaluation Day”, 1.22), visuals (recreació de l'escena de *Ghost*, “¿Quién eres?”, “Who Are You?”, 1.6, o del *Retrat de Dorian Gray*, “La justicia está servida”, “Justice is Served”, 1.21) o escèniques, barrejant la cita verbal i la visual.

Tipologia i funció de les relacions hipertextuals

FUNCIO	Satírica, irònica, paròdica	Seriosa, no satírica, pastitx	Descriptiva	
			Metafòrica	
			Referencialitat	Metatelevisiva
				Recurrència temàtica
GRAU DE SIGNIFICACIÓ	Significant (pla de l'expressió)	Significat (pla del contingut)		
RELACIÓ	Transformació	Imitació		

El quadre de classificació de les relacions hipertextuals té com a base Genette (1982: 38). Les funcions derivades de les relacions hipertextuals són les funcions del text seriós descriptives, metafòriques o referencials. El conjunt de referències pertany, quantitativament, al significant (pla de l'expressió), a causa de la seva manca de significació. La seva funció pot ser paròdica,

⁶⁸⁶ El conjunt de referències citades en aquest apartat prové de la sèrie *CSI*.

autoreferencial, o de construcció del personatge. Quan pertanyen al significat (pla del contingut), es tracta de casos de recurrència temàtica.

Dels casos paròdics destaquem l'ús habitual de la referència per part de Sawyer per a dirigir-se a d'altres supervivents de l'illa: a Jack "Doc", des de l'episodi pilot ("Lo que tu digas, *doc*. Tu eres el héroe"); a Walt "Tatto", el nom d'un personatge de *Fantasy Island* (ABC: 1978-1984), qui era una espècie d'ajudant del protagonista ("Incluso los mejores tienen conflictos", "All the Best Cowboys Have Daddy Issues", 1.11). Pel que fa a l'autoreferencialitat, ja s'ha esmentat la classificació de les referències en funció de la graella televisiva⁶⁸⁷: les referències metatelevisives de les cinc sèries del corpus, pertanyents al significat, coincideixen en un àmbit compartit, condicionant l'imaginari col·lectiu. Pel que fa a la construcció del personatge, destaquem els casos de House (referències explícites que reforcen les implícites a Sherlock Holmes), Grissom (*CSI*) i Bartlet a *El ala oeste* (referències erudites, en personatges caracteritzats per la conjunció de lideratge i coneixement).

Les cinc sèries analitzades ens permeten constatar que la recurrència temàtica segueix vigent en la narrativa audiovisual contemporània i que, alhora, la repetició de referències intertextuals té especial importància en l'àmbit de les referències metatelevisives, autoreferencials dins del mitjà televisiu, i que aquestes referències no tenen altra funció que la paròdia o l'ús de referents socialment compartits per un públic ampli, sense més funció comunicativa. La classificació ens permet establir una nova tipologia, que no és exclouent respecte l'anterior, diferenciant entre l'actualització del mite a través de la recurrència temàtica i la mera repetició de temes.

1.3. Recapitulació

Mitjançant la present recerca hem constatat que, d'acord amb la hipòtesi inicial, la recurrència temàtica caracteritza la serialitat televisiva estatunidenca analitzada. També constatem que és susceptible d'edició, com plantejàvem al començar. Mitjançant l'anàlisi s'ha constatat la importància de diferenciar entre les recurrències temàtiques i les regularitats genèriques, amb especial èmfasi en la perspectiva diacrònica. Mitjançant la perspectiva sincrònica, es constata la

⁶⁸⁷ Referències intraepisòdiques de la mateixa sèrie, Referències a d'altres sèries, Referències a concursos televisius, Referències musicals, Referències publicitàries Referències d'informatius.

reaparició de mites i temes recurrents en la narrativa serial estatunidenca contemporània. Hem emprat una metodologia sincrètica, que recorre a autors relacionats, tant pel que fa a la disciplina com a l'enfocament, com són Dumézil (1970), Ginzburg (1989) i Nagy (2006), emparentats pel que fa a la diferenciació entre anàlisi diacrònica i sincrònica, i Durand (1960), Lévi-Strauss (1969) i Propp (1940), vinculats per l'anàlisi sincrònica de mites i temes. En l'aplicació de la proposta metodològica, s'ha procedit a identificar les invariants; l'homologia estructural i les característiques inherents a la narrativa audiovisual: autoreferencialitat i hibridació genèrica, els tòpics visuals i els trets metatelevisius.

Després de corroborar la hipòtesi mitjançant la metodologia proposada, arribem a les següents conclusions: La recurrència caracteritza la producció cultural i audiovisual. Les sèries televisives són recurrents: en elles apareixen, una vegada i una altra, diferents versions dels mateixos temes i mites originals. Aquesta característica, inherent a la serialitat televisiva com a producte cultural que és, s'ha de diferenciar de la lògica del mercat audiovisual. Ambdues característiques conformen l'essència de la sèrie com a producte: la reproducció en sèrie afecta la interioritat estètica de l'obra (Benjamin, 1936) que, a la vegada, està sotmesa a uns condicionants de caràcter cultural: l'obligatorietat de l'ésser humà de triar entre una selecció de temes a l'hora de crear, de produir. Així, els dispositius de repetició provenen de la mercantilització; la recurrència obeeix a l'essència del producte cultural.

Les referències s'organitzen, al text serial audiovisual, de manera estratificada. Així com al text clàssic s'estructuraven en forma de subordinació; al text postmodern ho fan en juxtaposició (Barthes, 1970: 5-6). Wellek i Warren ja van destacar la concepció de l'obra d'art com un sistema de capes (Wellek i Warren, *apud* Eco, 1965: 104). Confirmem que els textos televisius són teixits nous de citacions, mosaics amb redistribució de fragments (Kristeva, 1986: 37; Barthes, 1968: 1015). Vinculem l'estratificació dels textos al concepte de desconjuntabilitat de l'obra, d'Eco (Eco, 1965: 191)⁶⁸⁸. Per al semiòleg italià, Casablanca posseeix tots els clixés de la història del cinema i la narrativa.

⁶⁸⁸ "Per què una pel·lícula esdevé una cult movie, per què una novel·la o un poema esdevenen un cult book? [...] La pel·lícula [Casablanca] pot ser feta servir, per dir-ho així, en trossos desmontables, cadascun dels quals esdevé una citació, un arquetipus. Una cosa semblant li va passar al Rocky Horror Picture Show, obra de culte per excel·lència, precisament perquè, desproveïda com és de forma, és també per tant

Les produccions culturals, en general, utilitzen en menor o major mesura la desconjuntabilitat. Que “els arquetipus elementals sumats a les situacions redundants constitueixen un brillant espectacle visual” (Gubern, 2002: 110), en totes les obres en què són utilitzades aquestes combinacions; que la citació i la intertextualitat esdevenen pràcticament inevitables (Barthes; Kristeva, 1996). Les obres desconjuntables es poden utilitzar en trossos desmuntables, cadascun dels quals esdevé una citació, un arquetipus, i poden ser barrejades com es vulgui (les *Centuriae* de Nostradamus). Eco considera que són desconjuntables *Rocky Horror Picture Show*, *Hamlet*, *Casablanca*, la Bíblia.

Exceptuant *El ala oeste*, totes les sèries del corpus són desconjuntables i provenen de textos que han desconjuntat. El que Eco anomena desconjuntabilitat, es qualifica de desconstrucció i reconstrucció dels textos a partir del Moviment Antropofàgic de 1928 (Oswal de Andrade; Benedito Nunes) (Soares de Souza, 1993: 46). Ens interessa el tractament dels motius literaris, els arquetipus, les figures i ingredients, la recurrència temàtica en definitiva, com si es tractés de les peces d'un mecano –recordem la metàfora de Frye sobre la utilització del simbolisme bíblic com a “gramàtica d'arquetipus” que permet analitzar la tradició occidental (Frye, 1957: 180, 189). A través dels processos de “devoració paròdica” (Soares de Souza, 1993: 46) i els assenyalats per Bakhtin (carnavalització, polifonia, paròdia i dialogisme) els textos es construeixen, deconstrueixen i reconstrueixen, constituint entramats finals constituïts per diferents i idiosincràtics nivells de desconjuntabilitat: fins a tal punt la intertextualitat caracteritza els textos.

El mite s'actualitza a partir d'un conjunt de referències estratificades. Paga la pena observar processos de generació de sagues temàtiques (*La guerra de les galàxies*), també aplicables a les sèries objecte d'estudi d'aquesta sèrie (*Star Trek*, *CSI*), i recordar que les mitologies no es creen⁶⁸⁹. La tematització i la clonació provenen, a part dels condicionants propis de la indústria, d'un ús extensiu i intensiu dels temes amb possibilitats mítiques: són els temes recurrents els que tenen més rendiment a la indústria, a partir del seu èxit.

desconjuntable i deformable fins a l'infinit. Ja en un assaig famós, Eliot havia conjecturat que aquesta podria ser també la raó de l'èxit de *Hamlet*". (Eco, 1997: 191)

⁶⁸⁹ Cascajosa destaca que “se han creado extensas mitologías” com *La guerra de las galaxias*, *Star Trek*, *Superman* o *Indiana Jones* a partir de franquícies, versions i altres expansions diegètiques, són cada vegada més nombroses (Cascajosa, 2006: 314).

Dividim les citacions entre pla de l'expressió i pla del contingut, diferenciant la comunicació del mite de la transmissió⁶⁹⁰. D'acord amb la diferenciació de Saussure dels plans del llenguatge (Greimas, 1979: 375-378) i la interpretació de Hjelmslev, hem oposat el significat (pla de l'expressió; forma, monedes desgastades, clixé) a significat (pla del contingut, concepte, mythos). Tant la banalització de motius a còpia de reiterar-los, fins a esdevenir clixés, "monedes desgastades" (Nietzsche *apud* Valverde, 1993: 33-35), com la creació de moments epifànics nous, que és una de les característiques definitòries del mite (Tous, 2004: 77-78), es poden trobar en qualsevol producte cultural, ja sigui una obra literària, una sèrie de televisió o una novel·la de fulletó. Per exemple, a l'episodi de *CSI: Las Vegas II* "Enjaulada", es fa referència explícitament al personatge autista com a *Rainman* (referència metatelevisiva) i el mateix personatge reproduïx la gelosia d'Otel·lo (recurrència temàtica).

La forma de la cita pot ser buida (irònica o no) o plena. En aquest segon cas acostuma a remetre's al mite i la relacionem amb el camp simbòlic, les unitats de significat (Barthes, 1970: 13). Hem establert una sèrie de similituds entre el mite i el gènere, com a generadors de textos. Tant un com l'altre són maneres de classificar la realitat, és a dir, donar sentit a la realitat i al polifacetisme de l'ésser humà. El conjunt de les sèries analitzades ens evoca la presència mítica als textos televisius gràcies a la recomposició de fragments. Els temes i mites dominants de les cinc sèries analitzades es troben en consonància amb les hipòtesis dominants del seu temps, com correspon d'acord amb la teoria d'horitzó d'expectatives de Jauss (1977).

L'autoreferencialitat i la hipervisibilitat caracteritzen les sèries analitzades. El més novedós és la visibilitat. L'ús d'adaptacions i la proliferació de versions caracteritza la indústria televisiva estatunidenca. Les referències s'empren de manera explícita: és més interessant la hipervisibilitat, mostrar la maquinària del rellotge (Mendoza, 1998), en consonància amb la narrativa audiovisual contemporània. La visibilitat ha anat augmentant fins a arribar a extrems mai vistos anteriorment. Es produeix una tendència a la cita secundària: en un text televisiu trobem una referència a un tema de sempre o una recurrència de caràcter mític provinent no d'aquest hipotext (Genette, 1982) sinó d'un altre

⁶⁹⁰ Vegeu Lacalle, 2000.

referent televisiu (*Pretty Woman* a *CSI* per evocar la prostituta i el redemptor; *Match Point* a *Mujeres desesperadas*, evocant *Crim i càstig*).

Relacionem amb la maduresa del mitjà televisiu el fet que els recursos emprats no s'òcultin, sinó que, al contrari, s'utilitzin d'una manera cada vegada més evident i conscient, tal com es pot observar en la hipervisibilitat de la citació, sigui amb ús paròdic o sense. Lyotard anomena aquest fenomen bricolage – “the high frequency of quotations of elements from previous styles or periods, classic or modern” i també “transvanguardism”, “neo-expressionism” (Lyotard, 1993: 171-172) Un dels conceptes vigents al moment actual, observat en totes les sèries analitzades, és l'esmentada hipervisibilitat.

Ens interessa constatar l'aplicabilitat del concepte *ostrannenie*, que es defineix com veure el mateix des d'una perspectiva diferent, que el formalista rus Shklovsky a *El arte como técnica* (1917), va encunyar per a denominar l'ús i la visibilitat de recursos formals i expressius per a aconseguir la literarietat d'un text, i que va relacionar amb la maduresa de la literatura⁶⁹¹. La noció va canviar la percepció de l'obra d'art. Shklovsky defineix la literatura com la suma total dels recursos estètics emprats, i considera extremadament literari que el text reveli els recursos artístics utilitzats.

Al moment de creació d'aquestes sèries, la noció romàntica de l'autor, especialment predominant al s. XIX, no és en absolut vigent. La *mort de l'autor* (Barthes, 1968) tindrà com a conseqüència la noció d'intertextualitat de Kristeva (1969). El text televisiu ha estat sempre fagocitador, i que la novetat és la mostra explícita de la referència (hipervisibilitat) com a part del discurs.

L'autoreferencialitat com a característica metatelevisiva (Olson, 1987, 1989; Wallace, 1990) es manté i s'incrementa en l'era del drama, constituint un element fonamental del discurs del text televisiu, pel fet que accentua el plaer del reconeixement de l'audiència. L'autoreferencialitat creixent observada a les sèries analitzades al corpus; el caràcter autorreferencial de la televisió (Imbert, 2003) ens condueix a reflexionar sobre la maduresa de l'audiència, tant pel que fa a l'experiència visual genèrica com per la seva sofisticació com a espectadors

⁶⁹¹ Dokur aplica el terme a l'estil del director Michael Haneke (*Funny Games*, 1997; *Código desconocido*, 2000), involucrant a l'espectador però desde la distància, aconseguint que en tot moment sigui conscient de la ficció, mitjançant “anti-illusionary techniques to remind the spectators that they are in a movie theater and watching *an enactment of reality instead of reality itself*” (Dokur, 2007: 589) (cursiva de l'autora).

experts (Wolton) permet, i ahora exigeix, aquesta “creativitat televisiva” (Wallace, 1990: 47).

L'organització de les referències i recurrències en les cinc sèries del corpus seguint l'organització de la graella televisiva, el palimpsest, respon al caràcter cada vegada més fagocitador del text televisiu. La recurrència metatelevisiva està composta per Referències intraepisòdiques de la mateixa sèrie, Referències a d'altres sèries, Referències a concursos televisius, Referències musicals, Referències publicitàries Referències d'informatius. La recurrència intertextual mediàtica observada a les sèries analitzades suposa, en diverses ocasions, una utilització paròdica de l'hipertext, constituint un entramat, un espai nou, un nou marc de referència que no havia existit mai abans amb la intensitat observada en els casos esmentats i que, ahora, s'ha anat gestant a mesura que evolucionava i arribava a certa maduresa el mitjà televisiu com a tal.

Segons Durand, “El mito es ante todo disposición sintética de enjambres de imágenes” (Durand, 1960: 350). Mitjançant l'anàlisi de les sèries del corpus constatem que la narració és un encaix de figuracions, mites, combinacions genèriques, recurrències temàtiques, i que el tipus de combinatòria de cadascuna de les obres és el que suposa la diferència i, en funció del cas, el grau d'originalitat. Fins i tot característiques de les eres televisives (paleotelevisió, neotelevisió, metatelevisió) es troben de manera estratificada en les sèries analitzades, caracteritzades, d'altra banda, per la recurrència metatelevisiva i la recomposició del palimpsest (que havia estat desconjuntat en els programes de telerealtat que inundaven la graella).

L'ús de referències intertextuals metatelevisives s'ha de relacionar amb un canvi en l'imaginari col·lectiu. Sense tenir intenció d'aplicar una perspectiva psicològica a la nostra anàlisi –recordant l'afirmació de Bachelard: la psicologia es dedica a l'estudi del productor, no del producte– i, consegüentment, cenyint-nos a l'estudi del producte, considerem indiscutible l'existència d'un imaginari col·lectiu, format pels temes de sempre (Tomaševskij, 1928: 41) i els nous, els que es van actualitzant en funció de les èpoques; represos, escollits d'entre els topoi, d'acord amb la hipòtesi dominant i l'horitzó d'expectatives. Els temes nous provenen o s'articulen en relació als de sempre. Relacionem el concepte d'imaginari col·lectiu amb el de províncies ("finite provinces of meaning")

d'Alfred Schütz o els submons de William James⁶⁹². Si extrapolem aquesta dimensió de la realitat a la creació cultural, podem afirmar que comptem amb un *background* incommensurable, a l'hora de crear⁶⁹³. A les sèries analitzades conviuen referències metatelevisives i referències intertextuals culturals. La tipologia de referències està estretament relacionada amb els diferents nivells de lectura d'un text⁶⁹⁴. Amb relativa independència de la tipologia a què pertanyin, cadascuna de les referències es caracteritzarà per un determinat grau de comunicació.

El sentit de les referències metatelevisives que pertanyen al pla de l'expressió és fer sentir partícip a l'espectador d'una comunitat determinada, reforçant la funció televisiva de cohesió, coincidint amb la funció mítica cohesionadora. L'evolució dels casos de referència metatelevisiva han evolucionat i corroboren la maduresa del fenomen. El que abans es considerava coneixement sofisticat, apte només per a experts, es va convertint progressivament en un àmbit compartit d'un coneixement.

Caldria veure fins a quin punt es pot modificar l'imaginari col·lectiu en funció de les referències utilitzades. Una major utilització de referències suposa una banalització i empobriment del producte comunicatiu, així com una manca d'idees, ja que la creació artística consisteix en recrear els temes. Una altra conseqüència negativa de l'ús dels temes al pla de l'expressió, com a monedes desgastades (Nietzsche) és que la creació es limita a la lògica d'allò conegut, coincidint amb l'autoreferencialitat de la televisió, que comença amb els programes de telerealtat (Vilches, 1995; Lacalle, 1995) i sembla que es consolida en aquesta etapa de ficció televisiva.

⁶⁹² Algunos pensadores y sociólogos, como Schütz, Goffman y Garfinkel, han intentado mostrar que existe un "mundo de la vida cotidiana" que los miembros de determinada comunidad comparten, como zona intersubjetiva común, es decir, todo un conjunto de presupuestos que estas personas dan por entendidos, por implícitos, y en el que se hallan al propio tiempo unas expectativas mínimas, background expectations. Sin saberlo o sin verlo contamos a diario con ese telón de fondo de cosas y sucesos. (Guillén, 1998: 91).

⁶⁹³ Cfr. Plató, Aristòtil, *inventio* com a selecció de *topoi*.

⁶⁹⁴ Cfr. Eco, 1991: 168-185, capítols "L'autor i els seus intèrprets. Un test *in corpore vili*" i "Quan l'autor no sap que sap", ambdós referents a la seva experiència com a autor empíric d'*El nom de la rosa*, a través de la qual, i de les cartes rebudes per lectors empírics, exemplifica els diversos nivells de lectura que poden estar continguts en un text.

Per tant, l'ús de referències metatelevisives no aporta comunicació més enllà del record a un imaginari compartit, amb el conseqüent empobriment de la creació. Referència metatelevisiva i recurrència mítica comparteixen bàsicament el mecanisme de la citació. El caràcter mític, comunicatiu, epifànic, també varia. Reconèixer una citació no és el mateix que reconèixer un mite. La recreació del clàssic és (pot ser, al nostre entendre) una extensió viva de l'original, un eco que té vida pròpia, segons Steiner, qui destaca que les recreacions dels clàssics es caracteritzen per no perdre "su identidad a pesar de las milenarias incursiones que se hagan en él" (Steiner, 1979: 223-224). Les referències metatelevisives no mantindrien la seva identitat malgrat les incursions perquè no contenen una part mítica, una matriu generadora de textos, perquè la finalitat de la repetició acaba en ella mateixa i la del mite no, precisament per aquest caràcter generador.

Bibliografia

- AGUILAR, S., et al. (1991), *Las mentiras de una guerra. Desinformación y censura en el conflicto del Golfo*. Barcelona, Deriva.
- ALLEN, R.C. (1985), *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- ALLRATH, G. i GYMNIH, M. i SURKAMP, C. (2005), *Narrative strategies in television series*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan.
- ALTMAN, R. (1999), *Film/Genre*, London, British Film Institute.
- ÁLVAREZ BERCIANO, R. (1995), "La era americana del *reality-show*", dins *Telos: Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, n. 43. El protagonismo de la televerdad. p. 63-70.
- ÁLVAREZ BERCIANO, R. (1999a), *La comedia enlatada, de Lucille Ball a Los Simpson*, Barcelona, Gedisa.
- ÁLVAREZ BERCIANO, R. (1999b), "Series norteamericanas. La fórmula del éxito", dins Vilches, L. (coord.), *Taller de escritura para televisión*, Barcelona, Gedisa, p. 229-261.
- ÁLVAREZ, R., LACALLE, R., VILCHES, L., *Informe Eurofiction 1999*
-----*Informe Eurofiction 2001*
-----*Informe Eurofiction 2004*
- ANDERSON IMBERT, E. (1992), "Contenidos abstraídos: temalogía", dins *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel [1979]
- ANG, I. (1993), "Dallas and the ideology of mass culture", dins During, S. (ed.), *The cultural studies reader*, London, Routledge, p. 403-420.
- ANG, I. (1985) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Methuen. London.
- ARISTÒTIL (1985), *Retòrica*, Barcelona, Laia.
- ARMON-JONES (1986), "The thesis of constructionism", dins Harré, R. (ed.), *The social construction of emotions*, Oxford, Basil Blackwell.
- ARNANZ, J. C. (2002a), "Panorama audiovisual espanyol el 2001", dins *La producció de ficció televisiva a Espanya*, número extraordinari de la revista *Quaderns del CAC*, novembre, p.11-18.
- ARNANZ, J. C. (2002b), "La programació de ficció", dins *La producció de ficció televisiva a Espanya*, número extraordinari de la revista *Quaderns del CAC*, novembre, p.19-24.
- AULETTA, K. (1991), *Three Blind Mice: How the TV Networks Lost Their Way*. New York, Random House.
- AYALA, F. (1978), "Presencia y ausencia del autor" dins Sullà, E. (1996) (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica. p.192-197
- AZÚA, F. (1999), *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta.
- BAETENS, J. (2006), "Screen narratives", dins *Literature Film Quarterly*, 34.1, Salisbury, Salisbury State University, p. 2-8.
- BADIA, L. (1987), "De la 'Reverenda letradura' en el Curial e Güelfa", *Caplletra: revista internacional de filologia*, p. 5-26
- BAGET-HERMS, J. M. (1999). *40 anys de televisió a Catalunya (1959-1999)*, Barcelona, Pòrtic.
- BAKHTIN, M. (1989²), *Estética de la creación verbal*, Madrid, etc., Siglo XXI [primera edició en rus, 1979].
- BAKHTIN, M. (2004), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica [primera edició en rus, 1979].
- BAKHTIN, M. (1988), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza.
- BALLÓ, J. (2000), *Imatges del silenci. Els motius visuals en el cinema*. Barcelona, Empúries.
- BALLÓ, J.- PÉREZ, X. (1995), *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona, Empúries.
- BALLÓ, J.- PÉREZ, X. (2005), *Jo ja he estat aquí. Ficcions de la repetició*, Barcelona, Empúries.
- BARTHES, R. (1968), "Texte (théorie du)", cap.XV, dins *Encyclopedia universalis*, Paris.
- BARTHES, R. (1987), "La muerte del autor", dins *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, p. 65-73 [1968].
- BARTHES, R. (1980), *S/Z*, Madrid, Siglo XXI [S/Z, Paris, Seuil, 1970].
- BARTHES, R. (1982), *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Buenos Aires [L'analyse structurale du récit, Paris, Seuil, 1966].
- BARTHES, R. (2000³), *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI [Mythologies, Paris, Seuil, 1957].

- BÉJAR, H. (1993), *La cultura del yo. Pasiones colectivas y afectos propios en la teoría social*. Madrid, Alianza Universidad.
- BELL, D., et al. (1992-3a), *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas, Monte Ávila.
- BELLER, M. (1984), "Tematología", dins SCHMELING, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.
- BENJAMIN, W. (1998²) "El narrador", *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, p.111-134
- BENJAMIN, W. (1936), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York, Schocken Books (1969).
- BERMAN, M. (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- BERRIO, J. (2000), "La vigència del mite en la cultura contemporània", dins *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 24. Mite i cultura mediàtica. Bellaterra, Servei de Publicacions, UAB.
- BETTETINI, FABRI I WOLF (1977), "Contributi bibliografici ad un progetto di ricerca sui generi televisivo". Roma. RAI; *Servizio Opinione*, Appunto n.299
- BIRK, E. i BIRK, H. (2005), "Today is going to be the longest day of my life: A narratological analysis of 24", dins Allrath, G. i Gymnich, M. (2005), *Narrative strategies in television series*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan, p. 47-60.
- BLANCO, A. (1999²), *Televisión de culto*. Barcelona, Glénart.
- BLUMENBERG, H. (1990), *Work on Myth*. Translated by R. M. Wallace, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts.
- BOHANNAN, L. (1993), "Shakespeare en la selva", dins VELASCO, H.M., *Lecturas de antropología social y cultural*, UNED, Madrid.
- BORDIEU, P. (1995), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BORDIEU, P. (1997). *Sobre la televisió*. Barcelona, Edicions 62. [Sur la télévision, Liber Raisons d'Agir, Paris, 1997].
- BORGES, J. L. (1976), "Los precursores de Kafka" dins *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza.
- BORGES, J. L. (1979), "Pierre Menard, autor del Quijote", dins *Ficciones*, Alianza.
- BOYER, R. (1992), "Archetypes", dins *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, London, Routledge.
- BREMOND, C. (1966), "La logique des possibles narratifs", dins *Communications*, 8, Paris, Seuil, p. 60-76.
- BRIOSCHI, F., GIROLAMO, C. DI (1988), *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel [1988].
- BRUNEL, P., (Ed.). (1992), *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, London, Routledge.
- BRUNEL, P., (Ed.). (1988), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris, Éd. du Rocher.
- BLOOM, H (1991), *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila.
- BOLTANSKI, L. (1993), *La souffrance a distance*. Paris, Ed. Métailie.
- BUCK-MORSS, S. (1995), *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge, MA: The M.I.T. Press (1989).
- BUONANNO, M. (1999), *El drama televisivo*, Barcelona, Gedisa.
- BUONANNO, M. (2005), "La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana", dins Lacalle, R. (coord.), *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*, Gedisa, Barcelona, p. 19-30.
- BUONANNO, M. (2006), "Narrative in viaggio". Lliçó inaugural de Milly Buonanno a la Universitat Pompeu Fabra. Curs de doctorat en Comunicació Pública. 15-17 de novembre de 2006
- BURGUET, F. (1997), *Construir les notícies. Una teoria de la redacció periodística*, Barcelona, Dèria Editors.
- CALABRESE, O. (1984), "Los replicantes", dins *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, Series: Cine, TV, Maig, Bellaterra, Servei de Publicacions UAB. p. 71-90.
- CALABRESE, O. (1989), "Ritmo y repetición" dins *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra [1987].
- CALASSO, R. (2002), *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama.
- CAMARERO-ARRIBAS, J. (2002), "Comparatismo y teoría literaria", *Anthropos*, 196, *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona, Revista Anthropos.
- CANO, P.L. (1999), *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa.

- CANTOR, M.G., PINGREE, S. (1983), *The Soap Opera*, Beverly Hills, Sage Publications.
- CAPECCHI, S. (2000), *Rivedendo e sognando (con le soap)*, Roma, RAI, VQPT, n. 176.
- CARLÓN, M. (2005), "Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina", dins Lacalle, R. (coord.), *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*, Gedisa, Barcelona, p. 147-158.
- CARLÓN, M. (2006), *De lo cinematográfioc a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*, Buenos Aires, La Crujía.
- CARO ALMELA, A. (2007), "Intermediación publicitaria" dins *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica INTERMEDIACIONES* (en premsa).
- CASCAJOSA, C. (2005a), *Prime time. Las mejores series de TV americanas, de C.S.I. a Los Soprano*. Madrid, Calamar Ediciones.
- CASCAJOSA, C. (2005b), "Televisión y ciberespacio: la importancia de las comunidades virtuales de 24 y *Firefly*", dins III Congrés internacional Comunicació i realitat, núm. extra, vol. 2, p. 711-722.
- CASCAJOSA, C. (2006), *El espejo deformado. Versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla, Universidad de Sevilla. Tesis doctoral.
- CASCAJOSA, C. (2007), "Explotación de calidad: La provocación como identidad de marca de las series dramáticas del canal de cable norteamericano FX", dins Masip, P., Rom, J. (eds), *Les cruïlles de la comunicació: límits i transgressions*. IV Congrés internacional Comunicació i realitat. Barcelona, Trípodos. Vol. 2. p. 645-656.
- CASETTI, F. (1988), "El pacto comunicativo en la neotelevisión", Documentos de trabajo del Centro de semiótica y Teoría del Espectáculo. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cine y TRV. vol. 5 (Col·lecció dirigida per Jenaro Talens).
- CASETTI, F.; DI CHIO, F. (1991), *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- CASETTI, F.; ODIN, R. (1990), "De la paléo- à la néo-télévision", *Communications*, 51, Paris, Seuil, p. 10-24.
- CASTELLÓ, E. (2005), *Sèries de ficció i construcció nacional. La producció pròpia de Televisió de Catalunya*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació.
- CASTELLS, M. (1996), *La era de la información*, vol. 1. *La sociedad red*. Madrid, Alianza.
- CASTELLS, M. (1998), *La era de la información*, vol. 2. *El poder de la identidad*, Madrid, Alianza.
- CATALÀ, J. M. (2000), "La mirada difusa: formaciones y deformaciones del espacio mítico contemporáneo", dins *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 24. Mite i cultura mediàtica. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB.
- CATELLI, N. (1985), "Tópicos de *El nombre de la rosa*", dins VV.AA. *Ensayos sobre El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- CHATMAN, S. (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.
- CHILLÓN, A. (1999), *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona; Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I; Barcelona: Universitat Pompeu Fabra; València: Universitat de València.
- CHILLÓN, A. (2000), "La urdimbre mitopoética en la cultura mediática", *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 24, Mite i cultura mediàtica. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB.
- CID JURADO, A. (2005), "El formato, el contraformato y la competencia intersemiótica: el caso de *La Academia* en la televisión mexicana", dins Lacalle, R. (coord.), *de Signis 7/8. Los formatos de la televisión*, Gedisa, Barcelona, p. 89-100.
- CIRLOT, V. (2005), *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela.
- CLARK, J.E. (2005), "The Bartlet Administration and Contemporary Populism in NBC's *The West Wing*", dins Hammond, M, Mazdon, L., *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press. p. 224-243.
- COLOMINAS, S. (2004), *La frontera física (Cicely, Alaska) y la frontera imaginaria (realidad y fantasía) en Northern Exposure*. Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- COOKE, L. (2001), "The Police Series", dins Creeber, G. (2001), *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p.19-23
- COMTE, A. (1992), *Las grandes figuras mitológicas*, Madrid, Ed. del Prado.
- CORBELLA, D. (1991), "El viaje de San Brandán: una aventura de iniciación", *Filología románica*, 8, Editorial universidad Complutense de Madrid. p.133-147.
- COURTES, J. (1991), *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette.

- CRAWLEY, M. (2006), *Mr. Sorkin Goes to Washington. Shaping the President on Television & The West Wing*. North Carolina, MacFarland.
- CREEBER, G. (2001), *The Television Genre Book*. London, British Film Institute.
- CREEBER, G. (2004), *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. London, British Film Institute.
- CREEBER, G. (ed.) (2006), *Tele-visions. An introduction to studying television*, London, British Film Institute.
- DABÉZIES, A. (1992), "From primitive myths to literary myths", dins Brunel, P. *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, London, Routledge.
- DE LA TORRE, T. (2006), *Descifrando el misterio de Perdidos*, Barcelona, Ara Llibres.
- DE LA TORRE, T. (2007), *Dr. House. Guía para la vida*, Barcelona, Ara Llibres.
- DEBRAY, R. (2001), *Introducción a la mediología*. Barcelona, Paidós. *Introduction à la médiologie*, Premier Cycle, P.U.F. (1999).
- DELEUZE, G. (1988), *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar Universidad [1968].
- DIJK, T. A. VAN (1995), "Opiniones e ideologías en la prensa. Una teoría sociocognitiva de la representación", dins *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*.
- DIJKSTRA, B. (1994), *Ídolos de la perversidad*, Barcelona, Debate.
- DOKUR, B. (2007), "Dislocated and fragmented images of everyday life: the media, reality and fiction in Haneke's films", dins Masip, P., Rom, J. (eds), *Les cruïlles de la comunicació: límits i transgressions*. IV Congrés internacional Comunicació i realitat. Barcelona, Trípod. Vol. 2. p. 587-596.
- DUCH, L. (1995), *Mite i cultura*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DUCH, L. (1996), *Mite i interpretació*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DUCH, L. (1997), *L'ènim del temps. Assaigs sobre la inconsistència del temps present*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DUCH, L. (1999), *Simbolisme i salut*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DUCH, L. (2000a), "Cultura i societat tecnològica: l'Espai i el Temps", dins Duch, L., Mèlich, J.C., et al, *Clarobscur de la ciutat tecnològica*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DUCH, L. (2000b), "El context actual del mite" i "El mite del bon salvatge i l'antropologia" dins *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 24, Mite i cultura mediàtica. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, 2000.
- DUCH, L. (2000c), "Mite i narració", *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 25, Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, 2000.
- DUCH, (2002), "Antropologia de la comunicació", *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 29. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB.
- DUCROT, O.; SCHAEFFER, J-M. (1998), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Arrecife [primera edició en francès, 1972].
- DUFAYS, J. L. (2002), "Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma", *Anthropos*, núm 196, *Teoría de la literatura y literatura comparada*, Barcelona, Revista Anthropos.
- DUMÉZIL, G. (1973), *Del mito a la novela. La saga de Hadingus* [Saxo Gramático, I, v-viii] y otros ensayos. México, Fondo de Cultura Económica. *Du mythe au roman. La saga de Hadingus* [Saxo Grammaticus, I, v-viii] et autres essais. Paris, Presses Universitaires de France (1970).
- DURAND, G. (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris, Dunod. [Traducció castellana: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Taurus Ediciones, Madrid, 1982].
- DURING, S. (ed.) (1993), *The cultural studies reader*, London, Routledge.
- DURKHEIM, É. (1986), *Les formes elementals de la vida religiosa. El sistema totèmic a Austràlia*. Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona. *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*. Paris, Bibliothèque de philosophie contemporaine (1912).
- ECO, U. (1962), "Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio", *Film Selezione*, p. 13-14. Dins *La definizione dell'arte*, Milano: Mursia, 1968, 201-08. (Trad. Barcelona, Martínez Roca, 1970: 194-200).
- ECO, U. (1982²), *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen.

- ECO, U. (1984), "Apostilla a *El nombre de la rosa*", *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, Series: Cine, TV, Maig. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB. p.5-32.
- ECO, U. (1984), "Tipologia della ripetizione", dins CASETTI, F. (a cura di) *L'Immagine al plurale*, Venecia, Marsilio Editore.
- ECO, U. (1986), "TV: la transparencia perdida" dins *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen ("TV: la trasparenza perduta", dins *Sette anni desiderio*. Milano, Bompiani, 1983).
- ECO, U. (1986), *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1990), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen. *Semiotica e filosofia del linguaggio* Turín, G. Einaudi (1984).
- ECO, U. (1997⁵), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen. [1965].
- ECO, U. (1991), *Els límits de la interpretació*, Barcelona, Destino [1990].
- ECO, U. (2002), "Borges y mi angustia sobre la influencia", dins *Sobre literatura*, Barcelona, Rueda. [1999].
- ECO, U. (1996), *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.
- ELIADE, M. (1991), *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- ELIADE, M. (1999⁵), *Imágenes y símbolos*, Madrid. Taurus.
- ELIADE, M. (coord.) (1996⁵), *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, Barcelona, Herder.
- ELIADE, Mircea (1991), *Mito y realidad*, Barcelona, Labora [primera edició en anglès, 1963].
- ESTRUCH, J. (1986), Pròleg de Durkheim *Les formes elementals de la vida religiosa. El sistema totèmic a Austràlia*. Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona.
- FERNÁNDEZ, M. (2006) "Bienvenid@s a Histeria (?) Lane. Género y estereotipia en *Mujeres desesperadas*" dins *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*, Revista Género y Comunicación, Madrid, Ameco. p. 9-42.
- FEUER, J. (2001), "The Unruly Woman Sitcom", dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p.68-69
- FEUER, J. (2005), "The Lack of Influence of *thirtysomething*" dins Hammond, M, Mazdon, L., *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press. p. 27-36.
- FEUER; KERR; VAHIMAGI (1984), *MtM: Quality television*, London, British Film Institute.
- FISKE, J. (1987), *Television Culture*, London, Methuen.
- FOUCAULT, M. (1984), *La arqueología del saber*. Madrid, Siglo Veintiuno. [1969].
- FRENZEL, E. (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- FRITSCH, E. (2005), "Serial gossip: Gossip as Theme and Narrative Strategy in *Sex and the City*", dins Allrath, G. i Gymnich, M. (2005), *Narrative strategies in television series*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan.
- FRYE, N. (1973), *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus. [1971].
- FRYE, N. (1991), *Anatomía de la crítica*, Venezuela, Monte Ávila Editores. [1957].
- GARCÍA DE CASTRO, M., (2002). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona, Gedisa.
- GARCÍA-GUAL, C. (1997), *Diccionario de mitos*. Barcelona, Planeta.
- GARRIDO GALLARDO, M. (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- GASCA, L. i GUBERN, R. (1988), *El discurso del comic*, Madrid, Cátedra.
- GECA (2000), *El anuario de la televisión en España*.
- (2001), *El anuario de la televisión en España*.
- (2002), *El anuario de la televisión en España*.
- (2003), *El anuario de la televisión en España*.
- (2004), *El anuario de la televisión en España*.
- (2005), *El anuario de la televisión en España*.
- (2006), *El anuario de la televisión en España*.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*. Paris, Seuil.
- GENETTE, G. (1988), "Géneros, tipos, modos", dins Garrido Gallardo, M., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, p. 183-233.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- *Palimpsestes. La Littérature u second degré*. Seuil. Paris (1982).
- GENETTE, G. (1991): "Récit fictionnel, récit factuel" dins *Fiction et diction*, Paris, Seuil, p. 65-93.
- GERAGHTY, L. (2005), "Creating and comparing myth in *Star Trek* and *Star Wars*", dins *Literature Film Quarterly*, 33.3, Salisbury, Salisbury State University, p. 191-200.
- GINZBURG, C. (2003), *Historia nocturna. Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona, Península. *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Torino (1989).

- GOBAN-KLAS, T. (2007), "From Forbidden Fruit to Overabundance: The Consumption of the American Movies and Television", dins Carpentier, N., *Media Technologies and Democracy in an Enlarged Europe*. The Intellectual Work of the 2007 European Media and Communication Doctoral Summer School. Tartu, Tartu University Press. p.249-254.
- GONZÁLEZ PORTO, BOMPIANI, G.P. (1967-1968²), *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, vol. XI, Barcelona. Montaner y Simón.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1992), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.
- GORP, H.V., et al (2001), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion.
- GREIMAS, A. J. i COURTÉS, J. (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos. [1979].
- GREIMAS, A. J. (1983), *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona, Paidós. [1976].
- GRIPSRUD, J. (1995), *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media Studies*. London and New York, Routledge.
- GRIPSRUD, J. (2002), *Understanding Media Culture*. London, Arnold.
- GUBERN, R. (1993), *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Espasa Calpe, Madrid.
- GUBERN, R. (2002), *Máscaras de la ficción*. Barcelona, Anagrama.
- GUILLÉN, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- GUILLÉN, C. (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets.
- GWENLLIAN-JONES, S. i PEARSON, R. E. (eds.) (2004), *Cult television*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- HAMMOND, M, MAZDON, L. (2005), *The Contemporary Television Series*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- HERNANDO, D. (2003), *CSI: Confidencial*, Palma de Mallorca, Dolmen.
- HICKETHIER, K. (1995), "Evoluciones del género en Alemania", dins *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, n. 43, El protagonismo de la televerdad, Cuaderno central, p. 71-77.
- HINTERHÄUSER, H. (1980), *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus.
- HOCKLEY, L. (2001), "Science Fiction" dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p. 26-31
- HOLBERT, R.L., et al (2003), "The West Wing as Endorsement of the US Presidency: Expanding the Bounds of Priming in Political Communication", *Journal of Communication*, September, p. 427-443.
- HOLTZ, A., (2006), *The Medical Science of House, M.D.* Beverly Hills, The Fielding Agency [Traducció castellana: *House, M.D. La ciencia médica*. Madrid, Oknos Biomedical, 2007].
- IMBERT, G. (2003), *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona, Gedisa.
- IMBERT, G. (2005), "De lo grotesco como contaminación de los géneros en los nuevos formatos televisivos", dins Lacalle, R. (coord.), *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*, Gedisa, Barcelona, p. 159-170.
- IMBERT, G. (2007), "Violencias simbólicas y juegos con los límites en la postelevisión", dins Fernández Villanueva, C. i Revilla, J. C. (coords.), *Violencia en los medios de comunicación*, monogràfic de la revista *Políticas Sociales en Europa*, 21, febrer 2007, p. 35-50.
- ISER, W. (1980), "Interaction between text and reader", Princeton, dins Sullà, E. (1996) (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- JACOBS, J. (2001), "Hospital Drama" dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p.23-26.
- JACOBS, J. (2003), *Body Trauma: New TV Medical Dramas*. London, British Film Institute.
- JANCOVICH, N. i LYONS (2003), *Quality popular television. Cult TV, the industry and fans*, London, British Film Institute.
- JAUSS, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus [primera edició en alemany, 1977].
- JENKINS, H. (1992), *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. London, Routledge.
- JENKINS, H. (2006), *Fans, Bloggers and Gamers. Exploring participatory culture*. New York and London, New York University Press.

- JOHNSON, C. (2001) "The X-Files", dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p. 30.
- JOST, F. (1999), *Introduction à l'analyse de la télévision*, París, Ellipses.
- JOST, F. (2005), "Lógicas de los formatos de tele-realidad", dins Lacalle, R. (coord.), *de Signis 7/8. Los formatos de la televisión*, Gedisa, Barcelona, p. 53-66.
- JUNG, C. G. (1991), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós. [1934, 1954].
- KANDINSKY, V. (1996), *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Paidós.
- KIRK, G.S. (1973), *El mito. Su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral Editores.
- KRISTEVA, J., *The Kristeva Reader* (ed. Moi, T.) (1996), Blackwell Publishers, Oxford.
- KNIGHT, G., DEAN, T. (1982), "Myth and structure of news", dins *Journal of Communication*, n. 32, p. 144-161.
- KREUTZNER (1995) "Not all soaps are created equal: Towards a cross-cultural criticism of television serials", dins Allen, R. (ed.), *To be continued. Soap opera around the world*. London and New York, Routledge.
- KUHN, T. (1990⁴), *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid, FCE.
- LACALLE, R. (1986), *La citación en la imagen, Un modelo: Spielberg*. Tesina de doctorat. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Informació.
- LACALLE, R. (1990), *La serialidad en la información televisiva: los telediarios*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Informació.
- LACALLE, R. (1995), "La voz del espectador", *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, n.43. El protagonismo de la televerdad. Cuaderno central. p. 97-104.
- LACALLE, R. (1998), *David Lynch. Terciopelo azul (Blue Velvet). Estudio crítico*, Barcelona, Paidós.
- LACALLE, R. (1999), "Las series de autor", dins Vilches, L. (coord.), *Taller de escritura para televisión*, Barcelona, Gedisa, p. 263-284.
- LACALLE, R. (2000), "Mitologías cotidianas y pequeños rituales televisivos. Los talk shows", dins *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 24. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB. p. 79-92.
- LACALLE, R. (2001), *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.
- LACALLE, R. (2002a), "Èxits i fracassos. Anàlisi de cas: Temps de silenci i Cuéntame cómo pasó", dins *La producció de ficció televisiva a Espanya*, número extraordinari de la revista *Quaderns del CAC*, novembre, p. 37-50.
- LACALLE, R. (2002b), "Les produccions del 2001", dins *La producció de ficció televisiva a Espanya*, número extraordinari de la revista *Quaderns del CAC*, novembre, p.51-80.
- LACALLE, R. (2002c), "Gladiator: memoria del *peplum* y reescritura genérica", dins *Caleidoscopio. Revista de Cine*, n.5, juny de 2002.
- LACALLE, R. (coord.) (2005), *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*, Barcelona, Gedisa.
- LACEY, N. (2000), *Narrative and genre. Key concepts in media studies*, Houndmills, London, MacMillan Press.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1987), *La curación por la palabra*. Barcelona, Antropos. [*La curación por la palabra en la Antigüedad clásica* Madrid, *Revista de Occidente*, 1958].
- LASCH, C. (1979), *The Culture of Narcisism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York, Warner Books.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1967), *Structures élémentaires de la parenté*. Paris, Mouton.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1969²), "La estructura de los mitos", dins *Antropología estructural*. Buenos Aires, Editorial Universitaria. *Anthropologie structurale*. Paris, Plon (1958).
- LIPOVETSKY, G. (1990), *La era del vacío. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama.
- LIVINGSTONE, S. M. (1990), *Making sense of television. The psychology of audience interpretation*, Oxford etc., Pergamon Press.
- LLEDÓ, E. (1992), *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona, Crítica.
- LOMBEZZI, A. (1980), "11 mosaico dei generi", in Rositi F., *I modi dell'argomentazione televisiva. Analisi logica ed epistemologica delle rubriche televisive di attualità*, RAI, *Verifica Programmi Trasmessi*, 25.
- LONGWORTH, J. (2000-2002), *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama (Vols. I y II)*, Syracuse, Syracuse University Press.

- LÓPEZ, P., PEÑAMARTÍN, C. (coord.). (1995), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, Dirección General de la Mujer.
- LUNT, P., LIVINGSTONE, S. (1995) "Formas diversas de telerrealidad en el Reino Unido", dins *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, n. 43. El protagonismo de la televerdad, Cuaderno central, p. 78-96.
- LYON, D. (1996), *Posmodernidad*. Madrid, Alianza. [1994].
- LYOTARD, J.F. (1998⁶), *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra. *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris, Les éditions de Minuit (1979).
- LYOTARD, J. F. (1993), "Defining the postmodern", dins DURING, S. (ed.), *The cultural studies reader*, London, Routledge, p. 170-175.
- MACDONALD, M. (1969), "Masscult y midcult", dins BELL, D., et al, *Industria cultural y sociedad de masas*. Caracas, Monte Ávila.
- MAGRIS, C. (1993), *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona, Edicions 62. *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino (1984).
- MARAVALL, J.A. (1986⁴), *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel.
- MARCHESE, A. i FORRADELLAS, J. (1991³), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARÍN, S. (2006), *Expediente X: En honor a la verdad*. Madrid, Alberto Santos editor.
- MARQUARD, O. (2000), *Apología de lo contingente*. València, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València.
- MARTÍN BARBERO, J. (1987), *Procesos de comunicación y matrices culturales. Itinerario para salir de la razón dualista*. México, Gustavo Gili.
- MARTÍN BARBERO, J. (1991), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- MAY, R. (1992), *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós.
- MCCABE, J. i AKASS, J. (2006), *Reading Desperate Housewives. Beyond the White Picket Fence*, London/ New York, I.B. Tauris.
- MCCARTHY, A. (2001), "Studying Soap Opera", dins CREEBER, G. (2001), *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p. 47-49.
- MCCOMBS, M. i SHAW, D. (1972), "The Agenda-Setting function of the mass media", *The Public Opinion Quarterly*, Vol. 36.
- MENDOZA, M.I. (2005a), "Telenovela venezolana y censura: encuentros y desencuentros". Apunts de curs de doctorat, dins el Programa de doctorat de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB.
- MENDOZA, M.I. (2005b), "La telenovela. Clasificación y características". Apunts del curs de doctorat, dins el Programa de doctorat de Periodisme i Ciències de la Comunicació, UAB.
- MASIP, P., ROM, J. (eds), *Les cruïlles de la comunicació: límits i transgressions*. IV Congrés internacional Comunicació i realitat. Barcelona, Trípodos. Vol. 2.
- MEDINA, P., RODRIGO, M., et al (2007), "La representación del discurso amoroso en la ficción audiovisual: ¿creatividad limitada?", dins Masip, P., Rom, J. (eds), *Les cruïlles de la comunicació: límits i transgressions*. IV Congrés internacional Comunicació i realitat. Barcelona, Trípodos. Vol. 2. p. 685-704.
- MEHL, D. (1996), *La television de l'intimité*. Paris, Seuil.
- MILLER, T. et al. (2005), *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona, Paidós.
- MISSIKA, J.L. (2006), *La fin de la télévision*. Paris, Seuil.
- MITTELL, J. (2004), *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. London and New York, Routledge.
- MOI, Toril (1986), *The Kristeva reader*, Oxford, Blackwell.
- MORAN, A. (1998), *Copycat TV: Globalisation, Program Formats and Cultural Identity*, Luton, University of Luton Press.
- MORIN, E. (1972), *Las Stars. Servidumbre y mitos*. Barcelona, Dopesa.
- MUMFORD, L. S. (1995), *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women, and Television Genre*. Bloomington: Indiana University Press.
- NAGY, G. (2006), "The Epic Hero" dins FOLEY, J.M, *A Companion to Ancient Epic*,

- http://chs.harvard.edu/publications.sec/online_print_books.ssp. Center for Hellenic Studies, Harvard University, Washington, DC.
- NAVARRO, M. (1914), *Manual de psicología experimental*. Tarragona, Impremta de F. Pijoan.
- NAVARRO, R. (2002), "El cantar de Mío Cid", dins el *Seminari Literatura i Cinema*, CCCB, Institut d Humanitats de Barcelona, Febrer.
- NEALE, S. (1980), *Genre*, London, British Film Institute.
- NEALE, S. (2001), "Studying Genre", dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p. 1-4.
- NELSON, R. (2001) "Ally McBeal" dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p. 45.
- NEWCOMB, H. (1974), *TV: The most popular art*, New York, Anchor Books.
- NÚÑEZ LADÉVEZE, L. (1991), *Manual para periodismo: veinte lecciones sobre el contexto. El lenguaje y el texto de la información* Barcelona, Ariel.
- OLSON SCOTT, R. (1987), "Meta-television: Popular Postmodernism", in *Critical Studies in Mass Communication*, 4, p. 284-300.
- OLSON SCOTT, R. (1990), "Reading Meta-Television: A New Model for Reader-Response Criticism". Annual Meeting of the International Communication Association (40th, Dublin). ERIC, Educational Resources Information Center. 24 p.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1996a) "Ideas sobre la novela", *Revista de Occidente*, Madrid, 1956, dins SULLÀ, E. (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- PAGE, A (2001), "Postmodern Drama", dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p. 43-46.
- PATTERSON, J. T (2006), "El proceso de destitución y la crisis electoral (1998-2000)", dins *El gigante inquieto. Estados Unidos de Nixon a G.W. Bush*. Barcelona, Crítica. *Restless Giant The United States from Watergate to Bush vs. Gore*. New York, Oxford University Press. (2005).
- PAZ GAGO, J.M. (2004), "Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones entre literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual" dins *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 13. Madrid, UNED, p. 199-232.
- PARRAMON, J. (2001³), *Diccionari de mitologia grega i romana*. Barcelona, Edicions 62.
- PEÑA-ARDID, C. (1992), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- PEÑAMARÍN, C., LÓPEZ, P. (ED.) (1995), *Los melodramas televisivos y la cultura Sentimental*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer.
- PEÑUELA CAÑIZAL, E. (2001), "El extraño encanto de la intertextualidad", dins *Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10. Madrid, UNED, p. 110-126.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M. (comp.) (1993), *La superstición en la ciudad*. Madrid, Siglo XXI.
- PÉREZ TORNERO, J.M. (1983), "Trascendencia, tiempo y estrategias enunciativas en el discurso de la publicidad", dins *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 7/8. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB, p.205-233.
- PFISTER, M. (1991), *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge, Cambridge University Press [1977].
- PINTOR, I. (2001), "A propósito de lo imaginario", *Formats. Revista de comunicació audiovisual*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- POPPER, K. (1992), *Conocimiento objetivo*. Madrid, Tecnos.
- POSTMAN, N. (1993), *Divertim-nos fins a morir*. Barcelona, Llibres de l'Índex.
- PAZ, M. (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acanalado. [1986].
- PROPP, V. (1974), *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos. *Morfologija skazki*. Leningrado (1928).
- PROPP, V. (1987⁵), *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos. [1940].
- PUJADAS, E. (2002), "Televisió de qualitat i pragmatisme", dins *Els discursos sobre la televisió de qualitat*, monogràfic de la revista *Quaderns del CAC*, 13, p. 3-11.
- PUJADAS, E. (2007), "Formes narratives i nous pactes ficcionals: redefinició dels límits de la comunicació audiovisual", dins Masip, P., Rom, J. (eds), *Les cruïlles de la comunicació: límits i transgressions*. IV Congrés internacional Comunicació i realitat. Barcelona, Trípod. Vol. 2. p. 719-729.
- QUENEAU, R. (1997), *Exercicis d'èstil*. Traducció d'A. Batts i R. Lladó. Barcelona, Quaderns Crema.

- QUINTANA, À. (2003), *Fábulas de lo visible*, Barcelona, El Acantilado.
- RANK, O. (1961), *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires, Paidós.
- RASTIER, F. (2001), *Art et sciences du texte*, Paris: Presses Universitaires de France.
- REIG, M. (2002), "El viatge dels argonautes, d'Àpol·loni de Rodos, i Jasó i els argonautes, de Don Chaffey", Seminari Literatura i Cinema, CCCB.
- RIERA, F. (2003), "El retorn de la ficció", dins *El compromís amb la realitat*, monogràfic de la revista *Quaderns del CAC*, 16, p. 37-39.
- RODRIGO, M. (1989), *La construcción de la noticia*, Barcelona, Paidós.
- RODRIGO, M. (1993), "Per a una anàlisi constructivista del discurs emotiu", dins *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 15. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB.
- ROMAN, J. (2005), *From Daytime to Primetime*. The History of American Television Programs. Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- RYAN, M. L. (1988), "Hacia una teoría de la competencia genérica", dins Garrido Gallardo, M., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, p. 253-300. ["Toward a competence theory of Genre", *Poetics*, 8, 1979, p. 307-337].
- RYAN, M. L. (1997), "Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality", dins *Narrative* 5.2., p. 165-187.
- RYAN, M. L. (2005), "Possible worlds theory", entrada de *Routledge Encyclopedia of Narrative*.
- RUIZ ESTEBAN, Y. (1990), *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid, Ed. Universidad Complutense.
- SÁEZ, A. (2002), "La gran novel·la de la televisió", dins *Àmbits 24. Tot per l'audiència? La repercussió social dels nous fenòmens mediàtics*. Colcpis.
- SALÓ, G. (2003), *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Barcelona, Gedisa.
- SAND, S. (2004), *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, Madrid, Crítica.
- SCHAEFFER, J. M. "Del tetxo al género. Notas sobre la problemática genérica", dins Garrido Gallardo, M., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, p. 155-181.
- SCHICK, U., "Semiótica narrada o jeroglífico intertextual", dins VV.AA. *Ensayos sobre el nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1985.
- SCHMELING, M. (1984), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa.
- SELDEN, R. (1989), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel. A *Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. New York, Harvester Wheatsheaf (1985).
- SELVA, M., SOLÀ, A. (1997), "L'imaginari. Invenció i convenció", dins *Imatge i cultura*, UOC.
- SHAKESPEARE, W. (1991), *Romeo y Julieta*. Traducció de J.M. Valverde. Barcelona, Planeta.
- SHORE, D., "Desconstruint el Dr. House", conferència de David Shore a Kosmopolis, CCCB, 22-10-2006.
- SILVERSTONE, R. (1981), *The Message of Television. Myth and Narrative in Contemporary Culture*. London, Heinemann.
- SIMONE, R. (2000), *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid, Taurus.
- SNAUFFER, D. (2006), *Crime Television*. Westport, Praeger Publisher.
- SOARES DE SOUZA, L. (1993), "El discurso antropofágico en las telenovelas de TV Globo", dins *Voces y culturas*, n.5, p. 45-59.
- SOULAGES, J-C. (2005), "Formato, estilo y géneros televisivos", dins Lacalle, R. (coord.), *De Signis 7/8. Los formatos de la televisión*, Barcelona, Gedisa. p. 67-78.
- SORKIN, A. (2002), *The West Wing Script Book*, Newmarket Press, Warner Bros.
- STEINER, G. (1987), *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona, Gedisa. *Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art And Thought*. Oxford University Press (1979).
- STEINER, G. (1982), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa.
- STEINER, G. (2001), *Nostalgia del absoluto*. Madrid, Siruela [1974].
- STEINER, G. (2002), *Gramàtiques de la creació, originat a les Gifford Lectures del 1990*, Barcelona, Proa.
- SULLÀ, E. (ed.) (1996a), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- SULLÀ, E. (1996b), "Narratologia" dins LLOVET, J. (ed.), *Teoría de la literatura*, Barcelona, Columna.
- THORNHAM, S. i PURVIS, T. (2005), *Television drama. Theories and identities*, Houndmills, New York, Palgrave Macmillan.

- TODOROV, T. (1975), *The fantastic. A structural approach to a literary genre*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- TODOROV, T. (1988), "El origen de los géneros", dins Garrido Gallardo, M., *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, p. 31-47.
- TOMAŠEVSKIJ, B. (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal Universitaria. (1928).
- TOMLINSON, J. (1991), *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- TORRAS, M. (2006), "Cuerpos en serie: roles, géneros y sexualidades en CSI" dins *Mujeres en serie. Discursos de género en la ficción televisiva del nuevo milenio*, Revista Género y Comunicación, Madrid, Ameco. p. 79-101.
- TOUS, A. (2004), *Proposta de fonamentació concpetual i tipològica per a un estudi de les recurrències temàtiques en les narracions audiovisuals*. DEA, Treball de recerca de doctorat. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Comunicació.
- TOUS, A. (2006), "Series de ficción estadounidenses actuales: ¿Series de culto para todos los públicos?", dins *Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación*. Zaragoza, Universidad San Jorge de Zaragoza.
- TOUS, A. (2007), "Los dispositivos de repetición en la producción televisiva estadounidense y su incidencia en la narrativa serializada de ficción", dins *Actas de las XIV Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Comunicación*, Universidad de Málaga (en premsa).
- TOUS, A. (2007), "La recurrencia temàtica en el audiovisual". *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica INTERMEDIACIONES* (en premsa).
- TOUS, A. (2009), "El sorgiment d'un nou imaginari a la ficció televisiva de qualitat", *Quaderns del CAC*, 31 (en premsa).
- TOVAR, F.J. "Posibilidades didácticas y de investigación sobre mitos en el cine", *Methodos. Revista electrónica de didáctica del latín*.
- TUÑÓN, A. (1990), "El acontecimiento cultural y la construcción de mitos", dins *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 13. Servei de Publicacions UAB, Bellaterra.
- TURNER, G. (2001a), "The Uses and Limitations of Genre", dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p. 4-5
- TURNER, G. (2001b), "Genre, Hybridity and Mutation", dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute.
- TURNER, G. (2001c), "Genre, Format and Live TV", dins Creeber, G., *The Television Genre Book*. London, British Film Institute.
- TURROW, J. (1989), *Playing Doctor. Television, Storytelling and Medical Power*. New York, Oxford University Press.
- TOLEDANO, G I VERDE, N. (2007), *Cómo crear una serie de televisión*, Madrid, T&B Editores.
- TOUTAIN, F. (2000), *Sobre l'èscriptura*. Barcelona, Blanquerna Tecnologia i Serveis, Facultat de Comunicació Blanquerna.
- TRESERRAS, M. (2002), "Processos d'identificació de l'individu dins del grup en la Societat de comunicació", *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 29, *Antropologia de la comunicació*, Servei de Publicacions UAB, Bellaterra.
- TRESSERRAS, M. (2005), *La ciutat de risc. El prodigi de la televisió i altres tecnologies*, Barcelona, Trípodos.
- TULLOCH, J. (2001), "Soap-operas and their audiences" dins Creeber, G. (2001), *The Television Genre Book*. London, British Film Institute. p. 55-57.
- VALVERDE, J. M. (1989²) *La literatura. Qué era y qué es*. Barcelona, Montesinos.
- VALVERDE, J. M. (1993), *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*. Barcelona, Planeta.
- VALVERDE, J.M., RIQUEL, M. (1984), *Historia de la literatura universal*, Barcelona, Planeta.
- VERNET, M. (1990), "Incertain zapping", en *Communications*, 51, Paris, Seuil, p. 33-40.
- VIDAL, D. (2001), *Alteritat i presència. Contribucions a una teoria analítica del gènere de l'entrevista periodística escrita des de la filosofia, la lingüística i els estudis literaris*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- VIDAL, D. (2002), "La transformació de la teoria del periodisme: una crisi de paradigma?" dins *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 28. Comunicació periodística: un canvi de paradigma?, Bellaterra, Servei de Publicacions UAB.
- VIDAL, D. (2005), *El malson de Chandos: aproximació a la crisi professional del periodisme des de la crisi posmoderna de la paraula*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona; Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I; Barcelona: Universitat Pompeu Fabra; València: Universitat de València.

- VILCHES, L. (1984), "Play it again, Sam", dins *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 9, Series: Cine, TV, Maig. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB. p. 56-70.
- VILCHES, L. (1993), *La televisión: los efectos del bien y del mal*. Barcelona, Paidós.
- VILCHES, L., (1995), "La televerdad", dins *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*, n.43. El protagonismo de la televerdad. p. 54-62.
- VILCHES, L. (2002a), "Introducció", dins *La producció de ficció televisiva a Espanya, Quaderns del CAC*, novembre, p. 3-4.
- VILCHES, L. (2002b), "L'Europa de la ficció domèstica", dins *La producció de ficció televisiva a Espanya, Quaderns del CAC*, novembre, p.5-10.
- VILCHES, L. (2002c), "La producció pròpia a les televisions d'Espanya", dins *La producció de ficció televisiva a Espanya, Quaderns del CAC*, novembre, p.25-32.
- VILCHES, L. (2002d), "L'evolució de la ficció pròpia a Catalunya", dins *La producció de ficció televisiva a Espanya, Quaderns del CAC*, novembre, p.33-36.
- VILLANUEVA, D. (1991), *El polen de ideas*, Barcelona, PPU.
- VILLANUEVA, D. (1994), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus.
- VILLANUEVA, D. (1996), "La literatura comparada" dins Llovet, J. (ed.), *Teoría de la literatura*, Barcelona, Columna.
- VILLANUEVA, D. (2002), "La muerte de la realidad", *Anthropos*, 196, *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Barcelona, Revista Anthropos. p. 104-110.
- WALLACE, D. F. (2001), "Et unibus pluram: televisión y narrativa americana", dins *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Grijalbo Mondadori. [1990].
- WATT, I. (1999), *Myths of modern individualism. Fausto, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge, Cambridge University Press.
- WEBER, M. (1984), *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*, Barcelona, Edicions 62. Diputació de Barcelona.
- WELLEK, R., WARREN, A. (1979⁴), *Teoría literaria*. Madrid, Gredos. *Theory of literature*. Florida, Harcourt Brace (1956).
- WHORF, B.L. (1940), "Science and Linguistics", dins *Language, Thought and Reality*, Cambridge, MIT Press (1956).
- WILLIAMS, R. (1975), *Television: technology and cultural form*, New York, Schocken Books.
- WOLF, M. (1984), "Géneros y televisión", dins *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, n. 9, Maig. Bellaterra, Servei de Publicacions UAB. p.189-198.
- ZUNZUNEGUI, S., ZUBILLAGA, J. (1988), "Tengan mucho cuidado ahí dentro: *Hill Street Blues* o los variados matices del gris", Documentos de trabajo del Centro de semiótica y Teoría del Espectáculo. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cine y TRV. vol.2. (Col·lecció dirigida per Jenaro Talens).