

Secció oberta

El text audiovisual: anàlisi des d'una perspectiva mediològica

per Anna Tous i Rovirosa

Professora de la Facultat de Ciències de la Comunicació
de la Universitat Autònoma de Barcelona

Resum

El text audiovisual: Anàlisi des d'una perspectiva mediològica és una investigació de cinc sèries dels Estats Units: *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The west wing*, NBC: 1999-2006), *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-), *Mujeres deseperadas* (*Desperate housewives*, ABC: 2004-), *House* (*House*, Fox: 2004-) i *CSI: Las Vegas* (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-), pel que fa als contextos productius, les característiques genèriques i les invariants temàtiques. S'hi desenvolupa una metodologia sincrètica (Lévi-Strauss, 1969; Dumézil, 1973; Ginzburg, 2003; Nagy, 2006), i s'estudia la seva adscripció a un gènere concret (perspectiva diacrònica) i la presència i actualització del mite mitjançant la recurrència temàtica (perspectiva sincrònica). La pervivència de la recurrència temàtica en les sèries és la hipòtesi de partida de la recerca. S'analitza la influència de les diferents eres televisives en la serialitat estudiada.

Paraules clau: intertextualitat, sèries de ficció dels EUA, hibridació genèrica, eres televisives

Analysis of audiovisual texts from a mediological perspective

Abstract

Analysis of audiovisual texts from a mediological perspective is a study of five American series: *The West Wing*, NBC, 1999-2006; *Lost*, ABC, 2004 to the present; *Desperate Housewives*, ABC, 2004 to the present; *House*, Fox, 2004 to the present, and *CSI: Crime Scene Investigation*, CBS, 2000 to the present. The dissertation focuses on the production contexts of these series and their overall characteristics and thematic invariants. The research approach is structured according to a syncretic methodology. Insights from Lévi-Strauss, 1969; Dumézil, 1973; Ginzburg, 2003, and Nagy, 2006, are applied to a specific genre (thus providing a diachronic perspective) and to the presence and renewal of myth through thematic recurrence (giving a synchronic perspective). Continuity of thematic recurrence in these series is the hypothesis underlying the research. The influence on the series of various television eras is also studied.

Key words: intertextuality, fiction series in the United States of America, generic hybridization, television eras

El corpus empíric de la tesi *El text audiovisual: Anàlisi des d'una perspectiva mediològica* el componen cinc sèries estatunidenques de ficció, per tal de ratificar la hipòtesi segons la qual la recurrència temàtica es manté en la producció cultural, en les sèries més punteres en el moment de l'elecció. Les cinc sèries han tingut el ressò que s'esperava a l'inici de la recerca. Les sèries són *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing*, NBC: 1999-2006), *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-), *Mujeres desesperadas* (*Desperate Housewives*, ABC: 2004-), *House* (*House*, Fox: 2004-) i *CSI: Las Vegas* (*CSI: Crime Scene Investigation*, CBS: 2000-). Només una d'elles ha finalitzat, *El ala oeste*, una sèrie política amb un èxit sense precedents. Tres de les sèries del corpus van començar l'any 2004 (*Mujeres desesperadas*, *Perdidos* i *House*). *CSI* és la sèrie que inicia l'era del drama a Espanya amb les emissions a Tele 5.

És l'era del drama, denominada per Longworth (2000-2002) referint-se al retorn de la televisió de qualitat, després d'un període de saturació de telerealtat, el que provoca l'elecció de cinc sèries dramàtiques, cadascuna d'elles representativa d'un subgènere (polític, aventures, soap opera, hospitalari, policíac). S'escull la primera temporada de cadascuna de les sèries perquè és el moment en què es defineixen els personatges i s'estableixen les trames, els temes i l'ambient d'aquests productes audiovisuals.

En aquesta recerca apliquem la metodologia que havíem iniciat amb el treball de recerca («Proposta de fonamentació conceptual i tipològica per a una anàlisi de la recurrència temàtica en les narracions audiovisuals», 2004). La metodologia es podria haver aplicat a altres productes, de ficció o no ficció, com poden ser els periodístics. L'objecte d'estudi de la investigació és el caràcter intertextual de la narrativa audiovisual contemporània, i se centra bàsicament en quatre aspectes:

— Pel que fa a la diacronia, establim les regularitats genèriques i les diferenciem de la recurrència temàtica i de les referències metatelevisives.

— Descriuim també l'homologia estructural de cadascuna de les sèries, és a dir, les concomitàncies narratives entre la ficció televisiva i la literatura.

— Diferenciem les característiques televisives pròpiament dites, com són l'autoreferencialitat, la hibridació genèrica, els tòpics visuals televisius, l'espectacularització i la hipervisibilitat.

— I, finalment, des de la perspectiva sincrònica, analitzem com es produeix l'actualització del mite a través de l'ús de la recurrència temàtica en les cinc sèries del corpus.

Per a emprar aquesta metodologia ens servim del comparatisme mitològic de Dumézil (1973) i Lévi-Strauss (1969), del mètode comparatiu de Nagy (2006), basat en la tipologia, la genealogia i la història, i el comparatisme retrospectiu de Ginzburg (2003), que parteix de la transmissió i la perspectiva diacrònica i comparada.

Com ja s'ha esmentat, la hipòtesi d'aquesta recerca és que la recurrència temàtica es manté en les sèries televisives contemporànies perquè és inherent a la producció cultural i, per tant, perdura independentment dels condicionants propis de cadascun dels productes. La metodologia emprada s'emmarca en el que Creeber (2006) denomina *Anàlisi textual televisiva*, ja que empra l'anàlisi semiòtica, la narratologia i els estudis de gènere literari i, a la vegada, utilitza un corpus empíric. Amb el terme *mediologia*, que prenem de Debray (2001), fem referència a la intertextualitat mediològica, és a dir, al diàleg amb els textos precedents.

Analitzem les trames, estructura i personatges dels textos televisius que conformen el corpus, pel que fa a l'ús d'ingredients i figuracions temàtiques, i emprem el comparatisme literariomediològic que discrimina entre diacronia i sincronia. Així, observem que és necessari establir una quarta fase d'estudi de la transmissió de les recurrències audiovisuals, pel fet que el mite s'origina en el ritual (Dumézil, 1973), es desenvolupa en el conte i, també, en la producció televisiva.

Partim del fet que la ficció és un macrogènere incombustible, i que les sèries del corpus són productes d'entreteniment del mercat televisiu estatunidenc, basat des dels seus inicis en la còpia i el reciclatge, caracteritzat per la hipertextualitat interna. Afegim a la pretensió d'originalitat de les sèries les consideracions de la retòrica clàssica respecte a l'originalitat, segons la qual allò original era combinar allò sabut, i crear és escollir d'entre un repertori limitat de temes. Finalment, recordem el caràcter intertextual de la cultura occidental (vegeu Simone, 2000).

Cal tenir en compte, també, que hi ha una marcada interrelació entre realitat i ficció, que amb la metatelevisió s'incrementa pel fet que la ficció fagocita la ficció i que les tecnologies de la informació incrementen i acceleren els processos de fagocitació en aquest àmbit sociosemiòtic.

Observem una crisi genèrica que es produeix, en primer lloc, des del canvi del model aristotèlic, canònic, fins al formalisme, i que es palesa especialment en els textos, que esdevenen combinatòries de fragments. Constatem que les causes de la intergenericitat (que es produeix des de la neotelevisió i augmenta amb la metatelevisió) es troben en la influència de la postmodernitat i el postcolonialisme.

Considerem imprescindible estudiar les sèries del corpus en els seus respectius contextos, tant de manera concreta com general, pel que fa a lògica de producció de la indústria estatunidenca.

El producte, el text serial audiovisual, és el resultat de l'autoria, el gènere, la intertextualitat i els dispositius de repetició. Considerem «dispositius de repetició» aquelles estratègies industrials encaminades a rendibilitzar econòmicament una idea, l'èxit de la qual la converteix en un filó temàtic que és explotat industrialment. Els orígens dels dispositius de repetició es troben en les sèries clòniques dels anys vuitanta. En aquells moments les *networks* estatunidenques es feien la competència mútuament, com és el cas, per exemple, de *Dallas* (*Dallas*, CBS: 1978-1991), *Dinastia* (*Dynasty*, ABC: 1981-1989) i *Falcon Crest* (*Falcon Crest*, CBS: 1981-1990). En l'actualitat, el procés s'incrementa gràcies a la competència entre les *networks* i els canals per cable i *premium*. Els dispositius de repetició es basen, per tant, en la continuïtat del producte, ja sigui la prossecció hipertextual —com és el cas de la pel·lícula *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006) respecte de *CSI*—, o la clonació —el fet que en una mateixa temporada diverses sèries tractin un mateix tema—, o les franquícies —la continuïtat en el temps o en l'espai, com és el cas de *CSI* o *Star Trek*. La continuïtat de personatge rep el nom de *spin-off*, i emprem el terme literari *epígons* per a denominar aquelles sèries que donen continuïtat genèrica a un producte, com és el cas d'*Invasión* (*Invasion*, ABC: 2005-) respecte de *Perdidos*. Pel que fa als *fanfic*, es tracta de les continuacions de les sèries per part dels fans, normalment en plataformes interactives. Finalment, denominem *expansió diegètica mercantil* la creació d'una indústria auxiliar al voltant de la sèrie, amb perfums, jocs, novel·les, videojocs...

En aquesta recerca hem tingut molt present, també, les tres grans eres televisives i les seves característiques. La paleotelevisió es caracteritza per la jerarquia. La televisió té una intencionalitat educativa, el seu discurs és institucional i la graella té un rol estructurador. En la neotelevisió intervé la interactivitat simulada, els inicis de la hibridació genèrica i la fragmentació. Moltes de les característiques paleotelevisives s'inverteixen, i l'espectador es converteix en el protagonista (Eco, 1986; Casetti i Odin, 1990).

Pel que fa a la metatelevisió (Olson Scott, 1987, 1990; Carlón, 2005; Missika, 2006), fase en què situem les sèries del corpus, es defineix per l'autoreferencialitat creixent i pel fet que la mateixa televisió n'esdevé la protagonista principal. Constatem la presència del *collage* de gèneres i formats, i de la maduresa artística. Els programes esdevenen contenidors de l'univers televisiu; com observem en totes les sèries del corpus, les referències metatelevisives es poden organitzar seguint l'estructura de la graella televisiva, ja que fagociten la resta de programes de la graella (referències a altres sèries, a pel·lícules, a concursos televisius, a informatius, a programes musicals, a programes de telerealtà).

Esmentem, també, el postmodernisme i el postcolonialisme perquè considerem que algunes de les seves característiques tenen una profun-

da influència en els productes televisius analitzats, com són la multiplicat, la fragmentarietat, l'autoreferencialitat i la hipervisibilització en el cas del postmodernisme (Magris, 1993; Lyotard, 1993), i els canvis en l'autoria del text i la dissolució dels estrats culturals, en el cas del postcolonialisme.

Una recerca d'aquestes característiques, centrada en l'anàlisi de sèries estatunidenques emeses a l'Estat espanyol, havia de tenir en compte, necessàriament, els conceptes d'imperialisme cultural i adaptació del relat. De fet, el nostre punt de partida és la noció de Barthes (1982) del relat com a transcultural, internacional. Tot i que l'hegemonia de la producció estatunidenca, en la vessant quantitativa, és innegable (Miller, 2005), també s'ha de tenir en compte l'hegemonia qualitativa, és a dir, segons Buonanno (1999), els processos de readaptació que viuen els productes i la manca d'homogeneïtat en la recepció, així com els conceptes de «proximitat» i «descompte cultural», és a dir, el fet que els productes propers tenen més valor pel sol fet de ser propers a l'audiència.

El context televisiu estatunidenc, en el moment d'inici de l'era del drama, es caracteritza per la influència dels programes de les televisions per cable en les *networks*, cosa que provoca un considerable augment de la qualitat. Sorgeixen, així, els conceptes *quality TV* i *must-see TV* (Jancovich i Lyons, 2003), que són aplicables a les sèries del corpus, i les diferencien de les sèries de culte, que acostumen a tenir un públic més restringit.

El context de recepció de les sèries del corpus, a Espanya, està determinat pel naixement de dues cadenes televisives, Cuatro i La Sexta, el 2005 i el 2006, respectivament, que basen bona part de la seva programació en les sèries estatunidenques. D'altra banda, es constata l'alternança cíclica entre programes de ficció i telerealtat, fet que demostra que es tracta de dos gèneres ficcionals intercanviables, tant pel que fa a la producció com a la recepció. Un dels programes estrella de la telerealtat, *Gran Hermano* (Tele 5, 2000-), esdevé cabdal perquè, amb les seves emissions, la multiplicació d'un sol tema envaeix tota la graella televisiva, obeint el procés invers que caracteritza els programes contenidors, que aglutinen la graella en un sol programa.

La primera sèrie del corpus, *Perdidos*, és un dels intents del productor executiu Lloyd Braun per a treure la cadena ABC de la crisi en què es trobava immersa, cosa que va fer, també, amb *Mujeres desesperadas*, en els dos casos de manera reeixida. Es tracta de la segona sèrie més vista al món, un *thriller* serialitzat que es caracteritza per la multigenericitat, l'ús de les analepsis i l'estratègia de solucions múltiples. En aquest sentit, pel fet que l'enigma principal de la sèrie està associat al significat de l'illa i a descobrir què és exactament, s'adopta l'esmentada estratègia per a evitar que el *cliffhanger* s'acabi convertint en un *macguffin*, com

havia succeït amb altres productes del creador de la sèrie, J. J. Abrams. Cal esmentar la importància de la interactivitat en aquesta sèrie, tal com es va demostrar amb el joc *The Lost Experience* i com demostren els recents episodis per mòbil o *mobisodes*. En ambdós casos es dirigeixen a una audiència jove i tecnofílica, *geek*. Gràcies a *Perdidos* es consolida la recuperació de diversos subgèneres, com el de naufragats en una illa deserta i el gènere fantàstic.

Perdidos és una de les sèries del corpus que més referències conté, tant metatelevisives com tradicionals (literàries, mítiques, bíbliques i religioses). Mitjançant l'anàlisi d'algunes de les recurrències temàtiques observem que es produeix l'isomorfisme, la constatació d'homologies (Ginzburg, 2003). Per exemple, en la referència a *Alicia al país de les meravelles* («White rabbit», «Conill blanc»), no només se cita textualment i visualment l'obra de Lewis Carroll, sinó que es manté el significat del motiu, és a dir, la transició a una nova realitat. El mateix succeeix amb l'illa com a espai de restitució i de canvi, tema literari recurrent (Jonàs, *Moby Dick*, Sant Brendan, *Pinotxo*).

És cabdal la diferenciació entre repetició i recurrència. La repetició es produeix quan no es comunica res més que una al·lusió a un àmbit compartit, o quan s'empra per a definir un personatge, o de manera paròdica. Es pot relacionar amb els clíexs o els estereotips, les «monedes desgastades», en paraules de Nietzsche. D'altra banda, la recurrència té com a objectiu comunicar el sentit del mite mantenint la part abstracta del motiu. La recurrència temàtica remet a un mite que s'actualitza perquè es recrea de manera creativa.

Pel que fa al significat antropològic dels temes, observem que es recupera el sentit del gènere dels naufragats en una illa deserta (la superació de l'animalitat i la industrialitat racional, és a dir, el mite de Prometeu, del progrés), que era el mateix sentit que tenia al s. XVIII, i s'hi afegeix, a la sèrie, la irracionalitat mitjançant els fenòmens paranormals. Observem que l'èxit dels gèneres en determinades èpoques obeeix a l'horitzó d'expectatives corresponent, en paraules de Jauss (1986).

CSI és, des dels seus inicis, la sèrie més vista a tot el món. A Espanya ha arribat a aconseguir quotes d'audiència del 40 % (juny de 2007)¹ i als EUA s'ha mantingut pionera durant les sis primeres temporades, fins que va haver de competir amb *Anatomia de Grey*. Es tracta d'una sèrie basada en una fórmula rígida, a base d'arquetipus elementals i situacions redundants, en paraules de Gubern (2002). Com a sèrie policíaca, és procedimental, tot i que les trames estan serialitzades, especialment a partir de la cinquena temporada. Es tracta d'una sèrie que ha tingut més èxit de públic que de crítica. De fet, els únics premis Emmy que ha rebut

1. Dades de www.formulatv.com.

han estat d'efectes especials i de maquillatge. La incorporació del subgènere forense, amb *CSI*, és una de les manifestacions del fet que la mort ha deixat de ser un tabú a la indústria televisiva, com ho era des de les sèries antològiques dels anys cinquanta i seixanta. L'episodi dirigit per Tarantino, «Grave danger» («Peligro sepulcral»), és una de les demostracions d'aquest fet. *CSI*, com *El ala oeste de la Casa Blanca*, és una sèrie de ficció amb assessors especialitzats que la fan versemblant. S'han denominat *efecte CSI* les repercussions socials de la sèrie: el fet que diversos jurats populars estatunidencs s'hi hagin referit o el fet que els estudis de criminologia hagin augmentat, i s'hagi aconseguit que es popularitzi una professió poc atractiva.

L'èxit de *CSI* es basa en l'oposició entre tradició (sèrie policíaca) i novetat (subgènere forense), així com en la disfunció entre racionalitat i irracionalitat, especialment palesa en la contraposició de plans de gratacels, i el domini de la tècnica per part dels protagonistes, d'una banda, i la insignificança de l'ésser humà i les baixes passions, de l'altra. Les baixes passions, els temes de sempre (Tomachevski, 1982), són una regularitat genèrica obligatòria (Ryan, 1988). La polaritat entre racionalitat i irracionalitat ens condueix a les sèries policíacques maniqueïstes, conservadores i moralistes, com *Dragnet* (NBC: 1952-1959). *CSI*, com a producte metatelevisiu, es caracteritza per la fragmentació visual de la trama, afavorida per les analepsis i els fragments en forma de videoclip (*inserts*). La variant del subgènere forense és un dels elements que proporciona l'èxit d'audiència de la sèrie, ja que l'audiència estatunidenca tenia una sobrada competència visual genèrica policíaca i judicial. Pel que fa a les referències metatelevisives, les de *CSI*, com totes les sèries del corpus, les organitzem en funció de la graella, d'acord amb la seva intencionalitat de contenir l'univers televisiu.

El mite de Prometeu, en aquest cas, prové de l'oposició de tecnologia i passions, ja que els progressos associats a la tecnologia i la ciència permeten descobrir la Veritat, perseguint la criminalitat, relacionada amb les passions humanes. El mite de Prometeu, a més, s'ha de relacionar amb el capitalisme i el protestantisme (Max Weber). Observem que es produeix la perpetuació del mite a través del ritual (Dumézil, 1973), tant a través del significat com del significat (Lacalle, 2000), però de manera molt diferenciada. Pel que fa als casos de recurrència temàtica de *CSI*, la princesa sacrificial (en el personatge de Sara Sidle), que també es troba a *Perdidos* (amb Claire i Charlie), es caracteritza per complir les funcions actancials de Greimas (1982), i observem que aquesta combinació d'ingredients ha esdevingut un motiu estratificat a la tradició cultural. Els ingredients són la dona sacrificial, la serp engullidora i l'heroi que salva el poble. Respecte de la prostituta i el redemptor, que observem en els personatges de Nick i Kristy, i que també és present a *El ala oeste de la Casa Blanca*, prové de la *femme fatale*, la dona pèrfida, i del pecador

penedit que intenta redimir-la, cosa que ens remet al motiu bíblic de Jesús i Maria Magdalena. En els dos casos s'oposa la dona santa a la dona pèrfida, i es reserva per a l'home un rol redemptor i salvador.

El ala oeste de la Casa Blanca va obtenir nou Emmy només en la seva primera temporada (27 en total). La sèrie inaugura el subgènere polític, ja que els precedents eren bàsicament cinematogràfics o de programes televisius paròdics. Després de la sèrie han prosseguit el gènere amb sèries com *Señora Presidenta* (*Commander in Chief*, ABC: 2005-2006) o, més parcialment, *24* (24, Fox: 2001-).

El ala oeste s'inscriu en el gènere polític com a institució social, mantenint l'*statu quo* vigent. La sèrie constitueix una estratègia de recuperació de l'orgull nacional, mitjançant la continuació en clau de ficció de la presidència demòcrata, a partir del primer mandat de George Bush. Aaron Sorkin, el creador de la sèrie, recupera la reverència a la figura del president pròpia del gènere, creant un president (Bartlet) erudit, paternalista i moralista. Pel que fa a la funció paleotelevisiva, la sèrie recupera característiques d'aquesta època jeràrquica, de transmissió de coneixement, amb, per exemple, divulgació d'informació referida al cens electoral. Les referències metatelevisives de la sèrie coincideixen amb el model televisiu proposat (educatiu, formatiu), i es recupera la diferència de nivells culturals pròpia de l'època. Els casos de recurrència temàtica són el de la prostituta i el redemptor, en els personatges de Sam i Laurie, i el de la parella antitètica i còmica Stan Laurel i Oliver Hardy, en el cas de Leo i Lord Marbury, que també es produeix a *Mujeres desesperadas*. Cal fer èmfasi en l'absència dels temes de sempre en una sèrie basada en les intrigues palatines, com a instrument per a afavorir la imatge del president i la continuació en clau de ficció dels demòcrates.

Mujeres desesperadas també respon als intents de Lloyd Braun de recuperar la cadena ABC de la crisi, com ja s'ha esmentat. La sèrie va ser un fenomen sociològic: la coneguda Oprah Winfrey li va dedicar un programa, i, als EUA, la primera dama se'n va declarar fan. Es tractava del pilot més esperat, l'any 2004. La sèrie, composta per elements de *dramedy*, *soap opera* i *thriller*, es basa en la clonació com a mode de generació estructural i interna: els personatges plans estan definits per una sèrie de característiques reiteratives. *Mujeres desesperadas*, com tota la serialitat televisiva femenina (*soap opera*, telenovel·la i algunes *sitcom*), s'estructura en els eixos que oposen feminitat i família, d'una banda, i norma i corrosió, de l'altra.

La *soap opera* és el relat d'una carència, de la mateixa manera que el bovarisme, l'arquetipus creat per Flaubert (1856). Així, considerem que la *soap opera* és el gènere televisiu del bovarisme, en el qual les passions mouen el relat. A la sèrie s'empren les invariants del bovarisme i, a més, s'hi fa referència de manera explícita. La sèrie és, també, un cas de trans-

posició diegètica serial respecte d'*American Beauty* (Sam Mendes, 1999), és a dir, es tracta d'un cas de recurrència audiovisual de transmissió. *Mujeres desesperadas* és una de les sèries del corpus que millor encaixa amb el concepte de «trossos desmuntables» d'Eco (1986), per la seva fragmentarietat i hipergenericitat. L'èxit de la sèrie es basa en la juxtaposició d'estrats, que és el que fa avançar el relat. La sèrie es caracteritza per la intergenericitat, la interdiscursivitat, la inversió carnavalesca (Bakhtin, 1988) i la transposició de llenguatge.

Els casos de recurrència són el ja al·ludit de la parella antitètica i còmica, en els personatges de Susan i Eddie, la figura del doble (*doppelgänger*), ja que alguns dels personatges clau de la primera temporada es defineixen per la seva duplicitat, fins i tot en el nom (Mary Alice / Angela, Dana/Zach, Deirdre/Maisy), així com la inversió del mite d'Arcàdia: els jardins idíl·lics amaguen secrets inconfessables, un tema recurrent de la filmografia de David Lynch, d'altra banda. Observem com les referències varien perquè cerquen un univers socialment compartit, que sigui fàcilment identificable per l'espectador. La referencialitat metatelevisiva no substitueix la recurrència temàtica i mítica, que ja s'ha instal·lat en l'àmbit de les tecnologies de la informació.

House ha estat el rostre emblema de Cuatro, el motor de les sèries de la cadena. L'èxit de la sèrie ha fet que, de manera excepcional, es produís una simultaneïtat en les emissions als EUA i a Espanya. A causa de l'experiència visual genèrica dels espectadors, es busca recrear el gènere hospitalari amb una estructura de sèrie policíaca i un tema mèdic. *House* és un modern Sherlock Holmes hospitalari que es burla dels convencionalismes socials. Amb aquesta barreja d'ingredients observem una originalitat més recreadora que creadora. *House* s'inscriu en la diacronia del gènere hospitalari invertint la figura paterna («Dr. Right») que havia articulat les sèries mèdiques dels anys cinquanta i seixanta, mentre perdurava la col·laboració entre les productores i l'AMA (American Medical Association): *Dr. Kildare* (NBC: 1961-1966) i *Marcus Welby, M. D.* (ABC: 1969-1976). Comparteix amb la serialitat mèdica dels noranta la serialització, les relacions personals, el surrealisme i la inversió carnavalesca.

Dividim les sèries mèdiques pel que fa al seu caràcter eufòric (les paternalistes de l'era de Dr. Right) o disfòric, com *M*A*S*H** (*M*A*S*H**, CBS: 1972-1983) i *A cor obert* (*St. Elsewhere*, NBC: 1982-1987). Els casos de recurrència temàtica observats a *House* són el del geni boig i la figura paterna. Pel que fa al geni boig, constatem que la figura de *House* recupera ingredients bàsics que han articulat mites de la cultura occidental, com la coïxesa, la bogeria, les drogues i l'animadversió (Ginzburg, 2003). L'èxit del personatge radica en aquesta coincidència i en la contraposició de les seves carències i la seva genialitat. Quant a la figura paterna (la cerca del pare com a tema literari), observem que personatges de la sè-

rie s'hi troben en conflicte (House i Chase), i que és present a altres sèries del corpus, com *Perdidos* (Jack i el seu pare, especialment al cinquè episodi).

Aquesta recerca ens ha permès ratificar la hipòtesi de partida i definir les sèries del corpus. Observem, mitjançant l'anàlisi, que les sèries poden ser editades determinant la seva genericitat i grau de recurrència temàtica. Constatem que les invariants televisives, la hipervisibilitat dels recursos emprats i l'autoreferencialitat són símptomes de la maduresa televisiva, que considerem que requereix una teoria pròpia. Les sèries del corpus estan determinades per la lògica productiva (les sinergies temàtiques de la qual empobreixen l'atmosfera cultural), per la recurrència temàtica i per la hibridació genèrica. Les sèries del corpus són autoreferencials, intenten condensar el flux televisiu, i uniformitzen la graella televisiva, ja que són productes contenidors similars entre ells. Són fragmentàries: la narració televisiva està construïda a base de fragments, a base d'estrats, i es converteixen en repertoris de temes, mites i motius. La metatelevisió té un rol aglutinador final, fagocitador. Les referències metatelevisives ens remetent a canvis en l'imaginari col·lectiu, ja que varien amb la finalitat de ser recognoscibles per l'espectador.

Hem constatat que el mite s'actualitza en les sèries analitzades i que la recurrència, la recreació, ens remet al significat (al pla del contingut), mentre que la mera repetició ens remet al significat (al pla de l'expressió).

Bibliografia

- BAKHTIN, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza. [1a ed., 1941]
- BARTHES, R. (1982). *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Buenos Aires. [1a ed., 1966]
- BUONANNO, M. (1999). *El drama televisivo*. Barcelona: Gedisa.
- CARLÓN, M. (2005). «Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina». A LACALLE, R. [coord.]. *De Signis 7/8: Los formatos de la televisión*. Barcelona: Gedisa, p. 147-158.
- CASETTI, F.; ODIN, R. (1990). «De la paléo- à la néo-télévision». *Communications* [París: Seuil], núm. 51, p. 10-24.
- CREEBER, G. [ed.] (2006). *Tele-visions: An introduction to studying television*. Londres: British Film Institute.
- DEBRAY, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós. [1a ed., 1999]

- DUMÉZIL, G. (1973). *Del mito a la novela: La saga de Hadingus. Saxo Gramático, I, V-VIII y otros ensayos*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica. [1a ed., 1970]
- ECO, U. (1986). «TV: la transparencia perdida». A: *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen. [1a ed., 1983]
- GINZBURG, C. (2003). *Historia nocturna: Las raíces antropológicas del relato*. Barcelona: Península. [1a ed., 1989]
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1982). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos. [1a ed., 1979]
- GUBERN, R. (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- JANCOVICH, N.; LYONS (2003). *Quality popular television: Cult TV, the industry and fans*. Londres: British Film Institute.
- JAUSS, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus. [1a ed., 1977]
- LACALLE, R. (2000). «Mitologías cotidianas y pequeños rituales televisivos. Los talk shows». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* [Bellaterra: Servei de Publicacions UAB], núm. 24, p. 79-92.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1969). «La estructura de los mitos». A: *Antropología estructural*. 2a. ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria. [1a ed., 1958]
- LONGWORTH, J. (2000-2002). *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama*. Vol. I i II. Siracusa: Syracuse University Press.
- LYOTARD, J. F. (1993). «Defining the postmodern». A: DURING, S. [ed.]. *The cultural studies reader*. Londres: Routledge, p. 170-175.
- MAGRIS, C. (1993). *El anillo de Clarisse: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Edicions 62. [1a ed., 1984]
- 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*. París: Seuil.
- NAGY, G. (2006). «The Epic Hero». A: FOLEY, J. M. *A Companion to Ancient Epic* [en línea]. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Harvard University. <http://chs.harvard.edu/publications.sec/online_print_books.ssp>
- OLSON SCOTT, R. (1987). «Meta-television: Popular Postmodernism». *Critical Studies in Mass Communication*, núm. 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.
- PROPP, V. (1987). *Las raíces históricas del cuento*. 5a ed. Madrid: Fundamentos. [1a ed., 1940]
- RYAN, M. L. (1988). «Hacia una teoría de la competencia genérica». A: GARRIDO GALLARDO, M. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros. [1a ed., 1979]
- SIMONE, R. (2000). *La tercera fase: Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus.
- TOMACHEVSKI, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal Universitaria.